O POETA DAS MULHERES, DOS DESVALIDOS E DOS PERSEGUIDOS

ENSAIOS SOBRE A MULHER, O POBRE E A REPRESSÃO MILITAR NAS CANÇÕES DE CHICO

Ficha Técnica

Diretor editorial: Pascoal Soto
Editora executiva: Tainã Bispo
Produção editorial: Fernanda S. Ohosaku, Renata Alves e Maitê Zickuhr
Diretor de produção gráfica: Marcos Rocha
Gerente de produção gráfica: Fábio Menezes

Preparação de textos: Alexander Barutti de Azevedo
Revisão de textos: A Florista Editorial
Capa: Gabriel Calou

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057
Chico Buarque : o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos / organizado por Rinaldo de Fernandes. - São Paulo:
LeYa, 2013.
Bibliografia
ISBN 9788580448573
1. Buarque, Chico, 1944- Crítica e interpretação 2. Ensaios 3. Música 4. Poesia Crítica e interpretação I. Título. II. Fernandes, Rinaldo de
13-0721 CDD–809.1
Índices para catálogo sistemático:
1. Poesia – crítica e interpretação

2013

CHICO BUARQUE POETA

Chico Buarque, que em 2014 completa setenta anos, é um artista ímpar, o mais importante da cultura brasileira na contemporaneidade. E não só isso: trata-se de um dos maiores artistas brasileiros de todos os tempos. É plural – e de uma qualidade extraordinária em tudo o que faz. Como compositor, dramaturgo e, mais recentemente, romancista, está entre os grandes artistas, não só do Brasil, mas do Ocidente. Repetindo o que disse o professor e crítico literário Antonio Candido em texto que me enviou para o livro *Chico Buarque do Brasil*, eu diria, para começar: "Louvemos Chico Buarque".

Chico, bem no início de sua carreira, foi tido como "a única unanimidade nacional", conforme frase conhecida de Millôr Fernandes. Nesse momento a imagem que fica dele é a do "bom moço", do menino que toda família quer ter. Mas logo em seguida, já em 1968, essa imagem é rompida ao ser representada a peça *Roda viva*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Depois, nos anos 1970, ele se torna um emblema de resistência à ditadura. E passa a ser o artista mais perseguido pela censura do governo militar. Portanto, duas imagens fortes ficam dele – a do moço (quase) ingênuo, terno, sereno, que agrada especialmente ao público feminino, e a do artista participante, preso até a medula ao seu tempo, que se identifica com as minorias e denuncia a ditadura. Aqui ele agrada sobretudo à esquerda – mas vai além dela ao se tornar, por assim dizer, um centro, uma referência ética. Enfim, um artista de duplo engajamento – com a palavra e com a sociedade. A palavra de Chico é muito bem elaborada, como a de pouquíssimos na MPB e, mesmo, na nossa ficção. E sua visão de sociedade – sempre ao lado dos mais fracos, dos desamparados e oprimidos – é profunda, penetrante.

Em 1973, num dos primeiros ensaios significativos sobre a poesia de Chico, intitulado "Chico Buarque: a música contra o silêncio", Affonso Romano de Sant'Anna mostra que as composições de Chico podiam, àquela altura, ser divididas em duas fases: "A primeira seria exemplificada por seus três primeiros *long-plays* e a segunda pelo disco [...] *Construção*. Entre uma fase e outra está a peça *Roda viva*, encenada em 1968, sinal de ruptura com a

imagem de bom moço que o sistema publicitário queria impor ao poeta". Na primeira fase, o poeta "se encontra em disponibilidade, *à toa na vida*, fazendo considerações líricas sobre os pequenos incidentes do dia a dia". Na segunda, ele "já não se deixaria levar pelos instantes de festa e música da vida, arrebatado pela banda ou pelos cordões carnavalescos". Aqui se manifesta "o profissional no exercício da *construção* musical, articulando *tijolo com tijolo num desenho lógico*". O lirismo de "A banda" cede "à dramaticidade do 'Cotidiano' e à tragédia da 'Construção'". Ainda no que se refere à primeira fase: a música é, em várias canções de Chico, uma atividade "destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar". A música é "possibilidade de comunhão", "lembrança do paraíso perdido". Daí a banda, o samba, o carnaval (que é "como a passagem da banda", uma vez que nele se vive "o instante de utopia", produz-se "o estado de exceção") aparecerem como metáforas da expansão ou "abertura para a vida".

Em seguida a esse estudo de Affonso, o professor e ensaísta Anazildo Vasconcelos da Silva, que aqui comparece com o consistente "A lírica buarqueana", irá caracterizar a poesia de Chico, em livro publicado em 1974 (*A poética de Chico Buarque*), como "universal" e não "circunstancial":

> O crítico e o estudioso da literatura sabem muito bem que a poesia circunstancial desaparece juntamente com a circunstância que a motivou. Por isso, enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza desta circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos [...] que a poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade ou de um João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da humanidade. E ninguém ousa proclamar a poesia desses poetas como circunstancial. (1974, p. 13)

No início dos 1980, o crítico musical Tárik de Souza, fazendo um balanço da atividade do compositor, chamou atenção para a versatilidade de Chico. Tratava-se de um compositor diverso, que, até aquele instante, já incursionara por uma série de ritmos e gêneros: fado, tango, marchinha, samba (de preferência), choro, vários tipos de valsa...

Por sua vez, a professora Adélia Bezerra de Meneses (que participa desta coletânea com o primoroso "Dois guris – Ou a maternidade ferida", em que analisa "Angélica" e "O meu guri"), no livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, de 1982, afirma que a produção de Chico assumiu

"aquelas modalidades que restaram à poesia do nosso tempo", ou seja, o "lirismo nostálgico" ("A banda", "Realejo", "Retrato em branco e preto"), a "variante utópica" ("Bom tempo", "Primeiro de maio", "O que será") e a "vertente crítica" ("Pedro pedreiro", "Construção", "Vence na vida quem diz sim", "Sabiá", "Bom conselho"). As três modalidades seriam "uma forma de resistência". No "lirismo nostálgico", segundo a professora, se manifestaria o "desejo de um retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou a um espaço que não fazem parte da realidade atual" – e isso, conforme a ensaísta, "é nostalgia (de *nostos*, 'volta', e *algos*, 'dor'), no seu sentido primeiro e etimológico: a dor do retorno". Na "variante utópica", o elemento principal seria "a proposta de um tempo-espaço outro", "em que o homem pode ser livre, e onde não se verifica o reino da alienação e da mercadoria". Haveria aqui uma crítica "à negatividade da sociedade" feita por meio da "apresentação de algo que é radicalmente negado por essa sociedade". Por fim, na "vertente crítica", se expressaria uma *denúncia* – "ora configurada pela mera apresentação de uma situação cotidiana dramática ou trágica (como é o caso de 'Pedro pedreiro' e 'Construção'), ora pelas ricas modulações de que se reveste [a] ironia (satírica, no falso adesismo de 'Vence na vida quem diz sim', paródica, tal como em 'Sabiá', em 'Bom conselho' e na maior parte das canções da *Ópera do malandro*, alegórica, em *Fazenda modelo*), e ora por esse 'processo de deslocamento' que consiste no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira, como em *Calabar*".

É ainda Adélia Bezerra de Meneses que, discutindo os personagens das canções de Chico, afirma:

> Já se tornou um lugar-comum dizer que a canção de Chico Buarque privilegia o marginal como protagonista, pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Desde o primeiro disco, com "Pedro pedreiro", passando por "O meu guri", "Pivete", "Iracema", "Levantados do chão", "Assentamento", os despossuídos têm voz e vez. Malandros, sambistas, pedreiros, pivetes, prostitutas, pequenos funcionários, sem-terra, mulheres abandonadas. Todo um povo que será reunido, por exemplo, num grande "Carnaval", e que engrossará o enorme "Cordão" – daqueles que "não têm nada pra perder". Ele os torna "protagonistas da História", dá voz àqueles que em geral não têm voz. É assim que em "O que será", a grande canção utópica, é com essa gente – os desvalidos e oprimidos – que a grande Utopia acontecerá. (2003, p. 59)

Adélia dirá também que Chico teve de quem herdar a sua

“radicalidade”. E explica o sentido de “radical”:

> [...] A gente pode dizer que Chico é um “radical”, filho de um historiador, Sérgio Buarque de Holanda, que é um dos mais significativos representantes daquilo que Antonio Candido chama de “pensamento radical”, que se caracteriza por uma oposição fundamental ao pensamento conservador. E consiste, fundamentalmente, nesta sociedade de tão fundas sobrevivências oligárquicas, na atitude de tirar o foco das classes dominantes e abordar o “dominado” – mirar antes a senzala do que a Casa Grande. (2003, p. 59)

Chico é também identificado como o cantor da mulher. As canções de Chico que tematizam a mulher, segundo mostrei, em 1995, em meu trabalho de mestrado, podem ser divididas em três vertentes: 1. a das *conformadas* (“Cotidiano” e “Mulheres de Atenas”); 2. a das *prostitutas* (“Mambordel” e “Las muchachas de Copacabana”, em que é enfatizado o aluguel do corpo por questões de sobrevivência; “A mulher de cada porto” e “Tango de Nancy”, em que são tratados os desencontros amorosos, decorrentes, em grande medida, da própria condição e/ou do próprio ofício de prostituta); e 3. a das *desejosas* (“Ela e sua janela”, “Bárbara”, “O que será (Abertura)”, “Mar e lua” e “O meu amor” – canções que dão voz ao desejo sexual feminino, mas um desejo interditado, que não se realiza com o seu objeto, refletindo uma questão cultural, já que a sociedade tende a identificar a agência sexual ao homem; caso único em Chico em que o desejo feminino se realiza plenamente é o de “O meu amor”). Há ainda uma subvertente que identifiquei e que chamei de “A saída por cima”, na qual, no desencontro amoroso com o homem, a mulher sai sempre “por cima” (exemplo é “A Rita”).

Em 2004, organizei o livro *Chico Buarque do Brasil*. A ideia foi fazer um livro que abordasse a obra de Chico na sua diversidade. Ou seja, contendo textos sobre as canções, o teatro e a ficção do autor de *Estorvo*. O livro foi um balanço interpretativo – o primeiro produzido no Brasil – da obra desse, insisto, artista ímpar. E, como afirmo no texto introdutório, muitos dos significados da obra de Chico foram revelados no livro. Aspectos muito importantes foram investigados e integraram a leitura que Leonardo Boff fez de “Gente humilde” e de “Deus lhe pague” à luz do humanismo cristão; a discussão de Anazildo Vasconcelos da Silva acerca do protesto em Chico; a reflexão sobre o ritmo e o tempo empreendida por Adélia Bezerra de Meneses a partir de “Tempo e artista”; a abordagem que Mário Chamie fez de “Construção” em diálogo com os postulados da Poesia Práxis (mostrando, portanto, as relações de Chico com a vanguarda poética); a interpretação que Luiz Tatit propôs de “Pedaço de mim”; o argumento que Regina Zilberman teceu acerca de *Fazenda modelo*; as anotações de Cecília Almeida Salles

sobre *Estorvo*; a avaliação do problema do duplo e/ou do jogo de imagens que José Castello trouxe tendo como base o, como ele mesmo diz, "estupendo romance" *Benjamim*; a análise que Sônia L. Ramalho de Farias fez de *Budapeste* etc.

A presente coletânea tem uma proposta um tanto diferente do *Chico Buarque do Brasil*, que tratou, como já indiquei, da ficção, do teatro e de um grupo de canções de Chico. Para esta coletânea convidei um conjunto de ensaístas para produzirem textos analisando as mais significativas letras do compositor (as letras não são aqui apresentadas na íntegra, mas isso não afeta, de forma alguma, o entendimento das análises). Os ensaístas aqui são todos doutores ligados a grandes universidades brasileiras (com exceção de Luca Bacchini, da Università di Roma "La Sapienza", de Charles A. Perrone, da Universidade da Flórida, e ainda do jornalista Daniel Piza, já falecido). Pesquisadores da USP, UNICAMP, UFRJ, UnB, UFRGS, UFPR, UFBA, UFPE, UFPB, UFC, UEFS e UEG. Além de Anazildo Vasconcelos da Silva, Adélia Bezerra de Meneses, Luca Bacchini, Charles A. Perrone e Daniel Piza, já mencionados, integram a coletânea Aleilton Fonseca, Cleusa Rios Pinheiro Passos, Cristhiano Aguiar, Evelina Hoisel, Igor Fagundes, Lígia Guimarães Telles, Luciano Rosa, Luís Augusto Fischer, Luiz Antonio Mousinho, Luzilá Gonçalves Ferreira, Nelson Barros da Costa, Pedro Lyra, Ravel Giordano Paz, Regina Dalcastagnè, Sônia L. Ramalho de Farias, Sônia Maria van Dijck Lima, Sylvia Cyntrão, Tércia Montenegro Lemos e Waltencir Alves de Oliveira. São, ao todo, 24 ensaístas que produziram análises das letras de Chico priorizando três segmentos temáticos – a mulher, os desvalidos e a repressão militar. Os ensaios, por solicitação minha, foram feitos em linguagem mais acessível ao público não especializado – mas sem maiores facilidades e com o rigor que o gênero exige. E o resultado me pareceu bastante satisfatório.

Agradeço a todos os colaboradores, pelo empenho e pela grande qualidade dos textos.

O leitor está diante da principal obra que analisa, em sua variedade e vertentes mais importantes, o conjunto da produção poética de Chico Buarque, desde os primeiros LPs, da década de 1960, até o CD *Chico*, de 2011.

Rinaldo de Fernandes

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico:* poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

_______. "Lirismo e resistência" (entrevista a Manuel da Costa Pinto). In: Revista CULT. São Paulo: Editora 17, 69: 54-59, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Chico Buarque: a música contra o silêncio". In: *Música popular e moderna poesia brasileira.* Petrópolis: Vozes, 1978, p. 99-104.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque:* a expressão subjetiva como fundamento da significação. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SOUZA, Tárik de. "Chico Buarque – 'O que não tem censura nem nunca terá'" In: *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 11-19.

WERNECK, Humberto. "Gol de letras". In: *Chico Buarque* – Letra e música 1
(songbook). 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Ensaios

DOIS GURIS – OU A MATERNIDADE FERIDA

Adélia Bezerra de Meneses

O Poeta é aquele ser a quem é dado, mais do que aos outros, o poder de manifestar a vida dos afetos; é como se ele tivesse uma maior possibilidade de contato com o próprio inconsciente (pessoal e filogenético) e a poesia é um espaço em que se permite ao inconsciente aflorar. Diz Baudelaire que o Poeta dispõe do privilégio de ser ao mesmo tempo ele próprio e o Outro. E eu especificaria: ou Outr*a*. Não por acaso, em seu famoso estudo sobre a Feminilidade, Freud acaba seu ensaio dizendo: "e agora, quem quiser saber mais sobre a mulher, que consulte os poetas". É assim que nas canções de Chico Buarque emerge a fala da mulher, de uma perspectiva, por vezes, espantosamente feminina. Penso, por exemplo, numa canção como "Pedaço de mim", em que surge com grande intensidade o sentimento feminino de perda, de privação, de falta. Trata-se de uma canção que flagra um momento de despedida de um casal, atualizando em nós o estado de incompletude e carência, e a consequente sensação de mutilação que as separações mobilizam:

> Oh, pedaço de mim
> Oh, metade amputada de mim
> Leva o que há de ti
> Que a saudade dói latejada
> É assim como uma fisgada
> No membro que já perdi

Evidentemente, há aqui uma convergência de elementos: de uma perspectiva psicanalítica, o complexo de castração: a percepção feminina de que lhe falta um pedaço, como queria Freud; da perspectiva do mito, há uma dupla referência. De um lado, alusão ao *Andrógino* do *Banquete* de Platão: o ser composto, dividido por Zeus em duas metades, que hão de procurar-se o

resto da vida, inapelavelmente... De outro lado, ainda no nível mítico, mas de outra vertente cultural, há uma alusão à narrativa da Criação do homem, tal como ela aparece no Gênesis, no primeiro livro da *Bíblia*: a criação de Eva, por Javé, a partir de uma costela de Adão.

É essa percepção de radical incompletude que experimentamos, a dor da mutilação nas separações amorosas, a percepção da falha, da falta, da carência – é a isso tudo que respondem essas duas narrativas míticas, de culturas diferentes, grega e judaica, à raiz da civilização ocidental. E é essa percepção que o poeta verbaliza, é essa dor que ele nomeia. A unidade (precária, fugaz, ilusória) que se consegue no encontro amoroso, quando rompida, leva à sensação de uma mutilação. O Andrógino era, efetivamente, o ser total, completo, pleno; dividido, restam pedaços incompletos, faltantes. Com efeito, quando essa unidade se rompe, sobram metades desraigadas, procurando sua outra "cara-metade"; há quase que uma perda do próprio eu, no momento da separação. Vivemos na nostalgia de uma unidade perdida.

Mas, continuando a leitura da mesma canção, vejamos a seguinte estrofe:

> Oh, pedaço de mim
> Oh, metade arrancada de mim
> Leva o vulto teu
> Que a saudade é o revés de um parto
> A saudade é arrumar o quarto
> Do filho que já morreu

Assim, embora no contexto da canção "Pedaço de mim", que tematiza uma separação de amantes, se patenteie um relacionamento erótico, homem-mulher, a saudade que aqui é flagrada remete a uma outra situação, primordial, em que está em pauta o relacionamento mãe-filho: "[...] a saudade é o revés de um parto", "A saudade é arrumar o quarto / Do filho que já morreu".

Pois bem, é exatamente disso que trata "Angélica", composta por Chico Buarque com Miltinho, em 1977 – uma canção de extrema pungência, em que a protagonista é uma mulher que vive o amor materno na ordem do trágico.[1] Vamos a ela:

> Quem é essa mulher
> Que canta sempre esse estribilho?
> Só queria embalar meu filho
> Que mora na escuridão do mar
>
> [...]
> Que canta sempre esse lamento?
> Só queria lembrar o tormento
> Que fez o meu filho suspirar

[...]

Sim, quem é essa mulher? A resposta a essa pergunta, tão reiterada no corpo da canção, encontra-se fora dela, no contexto social, na história do Brasil dos anos de chumbo, época da ditadura militar. Essa mulher é a mãe que "Só queria lembrar o tormento / Que fez o (s)eu filho suspirar"; "Só queria agasalhar (s)eu anjo / E deixar seu corpo descansar"; "Queria cantar por (s)eu menino / Que ele já não pode mais cantar". Desgraçadamente, não há metáforas aqui: as coisas devem ser tomadas na sua literalidade. Essa mãe é Zuleika Angel Jones, a Zuzu Angel, que lutou desesperadamente – até morrer, ela também, num acidente de carro esquisito e nunca explicado – para deslindar o caso do desaparecimento e morte de seu filho Stuart Edgard Angel Jones, estudante de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, militante político, e que em 1971 foi preso, torturado e desapareceu. Angélica: um papel-limite do feminino. Paradigma da função da mulher, de denunciadora da injustiça e da repressão máxima ao instinto de vida, que é a tortura e o assassinato.

Quais suas ações, que a canção registra? "Embalar", "agasalhar", "deixar descansar" – verbos que indiciam os gestos da maternidade, de proteção, cuidado e preservação do que é frágil: seu filho, seu anjo, seu menino. A esses verbos acrescentam-se "lembrar" e "cantar por" – marcadamente femininos, desta feita num outro nível, articulando memória e profetismo. Pois cabe à mulher, a serviço da vida, de um lado, ativar o que não pode ser esquecido, resgatar continuamente a memória; de outro lado, denunciar a situação de opressão. Trata-se de *profetismo* no sentido etimológico (do grego *profemi*: *femi*, "falar"; *pro*, "em lugar de", "diante de"). O profeta é aquele que fala *em lugar de* quem não pode falar, do fraco e indefeso; e que fala *diante* do poderoso, apontando-lhe os crimes. É essa a tradição do profetismo[2] bíblico: basicamente, denúncia de uma situação de injustiça.

Todos sabemos, com Adorno, que "o conteúdo de um poema não é apenas a expressão de emoções e experiências individuais".[3] Pois bem, mesmo correndo o risco de infringir o "estatuto lírico" dessa composição, ocupando-me tanto com o seu referente da vida real (e parecendo reduzir o poema a um documento do seu tempo), vou me demorar um pouco, inicialmente, nessa personagem real, histórica, nessa figura extraordinária de Zuzu Angel Jones.

Chico Buarque compôs "Angélica" após o acidente que vitimou Zuzu Angel, em 1976, na sequência das reiteradas denúncias que ela fizera da morte e desaparecimento do filho, militante do "Movimento Revolucionário 8 de outubro" – MR-8. Ela estava consciente do risco que corria: advertia conhecidos e amigos de que, se algo lhe acontecesse – por exemplo, se aparecesse morta por acidente – isso teria sido obra dos assassinos de seu filho – que, preso por agentes do CISA (Centro de Informação e Segurança da

Aeronáutica), no Rio de Janeiro, morreu sob bárbaras torturas (o "tormento" aludido na canção de Chico Buarque), e seu corpo nunca foi encontrado – supostamente, foi atirado em alto-mar ("mora na escuridão do mar", diz a canção).

Há que se meditar sobre o percurso dessa mulher, estilista, figurinista, cuja atividade profissional era a *moda*, campo aberto à fantasia, à beleza, sensualidade e imaginação humanas: uma necessidade cultural. De uma atividade arquetipicamente feminina, de lidar com tecidos, com tecelagens, com costuras, ela se lança numa cruzada de denúncia e de enfrentamento do poder militar que lhe custará a vida. Passa da "ordem da festa" para a "ordem do trágico": e ela, que nas suas confecções utilizava motivos de anjos (evocados no seu sobrenome), numa fase posterior passará a figurar soldados, cruzes, tanques blindados, pássaros engaiolados. Zuzu Angel passa a utilizar a moda e as suas confecções como forma de protesto, efetivando o que chamava de "primeira coleção de moda política da história". Torna-se um símbolo de resistência à ditadura brasileira – uma espécie de antepassada das "Mães da Plaza de Mayo" (mães e avós dos presos políticos da ditadura argentina, que se reuniam em protesto silencioso pelos desaparecidos). Angélica/Zuzu Angel: uma daquelas mulheres que, fiel à sua condição visceral, se dedica a denunciar as forças da morte. Mais próxima das "fontes da vida" porque, com a gestação, é no nível do corpo que a maternidade primeiro se manifesta, cabe à mulher defender a vida, e vida por ela própria gerada. Mas, para além dos determinismos biológicos e quase instintuais, evidencia-se em "Angélica" a dimensão política do gesto feminino. E é por isso que Zuzu Angel também encontrará a morte: terá também a sua voz emudecida pela repressão.

Com a canção de Chico Buarque, Zuzu Angel torna-se *Angélica*: passou do individual para o social, passou de pessoa a personagem; de testemunha de seu tempo para obra de arte. Continuemos o pensamento de Adorno, acima citado: num poema, não é a emoção individual nem a experiência individual que valem, pois "estas não chegam a ser nunca artísticas, a menos que consigam uma participação no geral por meio, precisamente, da especificação que é o seu estético tomar forma".[4] Aqui se apresenta uma bela oportunidade para se tratar daquilo que Hegel chama de passagem do particular para o geral, que a poesia propicia. Não é a incontornável dor dessa mãe que é uma pessoa em carne e osso, chorando um filho que é também uma pessoa real, histórica, que faz de "Angélica" uma obra de arte, de alto nível poético. Nem o testemunho histórico nem a mensagem política. A "mensagem" teve de vir como poesia, no código da arte, como canção popular, com eficácia formal, para nos atingir e perdurar, repito, *pela forma*. Por sua eficácia estética, acedeu a um "universal", em que qualquer um pode se reconhecer nessa situação de perda e se sentir interpelado. Passagem do particular ao universal: não estamos nos domínios da informação, ou da mera comunicação, mas no da arte.

Nessa passagem que é a da parte para o todo, viabiliza-se que cada um

de nós tenha a possibilidade de nesse todo se reencontrar: não é mais a experiência do indivíduo que na poesia é focada, mas a do ser humano; supera-se o circunstancial atingindo o universal. Adorno: “Só entende o que diz o poema aquele que percebe na solidão do mesmo a voz da humanidade”.[5]

“Angélica” é uma canção que testemunha eficientemente a ideia da importância da forma na produção poética, e de em que medida o conteúdo atua por causa da forma. Antonio Candido, num belíssimo ensaio, “O direito à literatura”, ao tratar do poder de organização da palavra poética, que se faz por meio da forma, diz que “A mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito”.[6] E na sua admirável clareza, ele exemplifica com uns versos da lira de Gonzaga, e mostra que é no enquadramento de um estilo literário, usando rigorosamente versos de tantas sílabas, explorando a sonoridade, o poder sugestivo da rima, a cadência do ritmo etc. etc., combinando palavras de tal e tal jeito, que o poeta “transforma o informal ou o inexpresso em estrutura organizada, que se põe acima do tempo e serve para cada um representar mentalmente as situações [...] deste tipo”.[7]

Assim, também, na esteira de Antonio Candido, poderíamos dizer, voltando a Chico Buarque, que esse efeito é conseguido pelo compositor usando os recursos do ritmo, e da melodia e sua plangência, explorando o efeito encantatório da palavra e o poder sugestivo da rima (que enlaça termos cujos significados também devem estar em acordo, também deverão “rimar”, como men*ino*/dest*ino*/div*ino*; m*orte*/s*orte*; lu*ar*/mat*ar* etc.); com a sonoridade que nos atinge sensorialmente; com as figuras de linguagem aí agenciadas que impressionam a percepção; com a força das imagens e seu apelo sensível; e também com o recurso ao patrimônio de memória histórica de que participamos, e assim por diante. Tudo isso como que (nas palavras de Antonio Candido, de novo) “permite que os sentimentos passem do estado de mera emoção para o de forma construída, que assegura a generalidade e a permanência”.[8] E também assegura a comunicabilidade, poderia ser acrescentado. Permanência ao longo do tempo, na memória dos ouvintes (e leitores); os versos da canção se instalam quase que à revelia na nossa memória e sensibilidade. “A forma permitiu que o conteúdo ganhasse mais significado, e ambos, juntos, aumentam a nossa capacidade de ver e de sentir”.[9] E que, além do mais, vai se abeberar em águas profundas do mito. Reitero: a passagem do particular para o geral é aqui exemplar. O caso individual de uma mãe que perde um filho torturado pela ditadura militar é algo de patético, mas particular, que, assim contado, não consegue uma “eficácia estética” que eleve, nos termos do mestre Antonio Candido, “a experiência amorfa ao nível da expressão organizada”. A canção de Chico transcende o caso individual e, pela força da palavra poética, atinge o universal. Mas nesse universal cada um poderá ver, embutida, a questão, que é a questão de cada ser humano; seres sujeitos ao desgarramento, a perdas,

passíveis de sermos afetivamente despedaçados.

Retomando: Angélica, como já disse, é a mulher que não se limitou a chorar a perda; ela lutou desesperadamente, agiu. Não apenas expressou o lamento, mas, como eu já disse, "cantou por" quem não podia mais cantar. E por isso morre. Mas depois que ela se cala, e também sua voz é brutalmente emudecida, quando também ela "já não pode mais cantar", seu canto é continuado pelo canto do poeta. A poesia eterniza seu protesto. E é a arte que exerce o papel não apenas de resgate da memória, mas de resgate do sentimento – um ingrediente em geral tão recalcado na história.[10]

E assim caímos de volta no universo poético das letras da canção de Chico, que tão sensivelmente capta o feminino e o exprime.

No mesmo recorte de "Angélica", dentro do que convencionei chamar "a ordem do trágico", está "O meu guri", composta por Chico em 1981, essa patética canção narrativa que tem como eu lírico a mãe de um marginal, favelada do morro, que desconhece a condição e a real natureza do "batente" de seu filho – aliás, que na sua ingenuidade tudo ignora, inclusive, e sobretudo, a morte do seu menino como menor infrator, que vira notícia de jornal:

Chega estampado, manchete, retrato
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
Eu não entendo essa gente, seu moço
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá rindo
Acho que tá lindo de papo pro ar
Desde o começo, eu não disse, seu moço
Ele disse que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri

O impacto da tragicidade do fim da última estrofe é preparado pelo andamento narrativo da canção, que, com simplicidade e delicadeza, mostra a interação mãe-filho e as condições de privação em que esse menino foi criado:

Já foi nascendo com cara de fome
E eu não tinha nem nome pra lhe dar
Como fui levando, não sei lhe explicar
Fui assim levando ele a me levar

Implacavelmente, Chico Buarque desvenda o desamparo feminino e a procura de proteção que, paradoxalmente, por vezes, a maternidade mascara:

Eu consolo ele, ele me consola

Boto ele no colo pra ele me ninar

E mostra igualmente, com insistência, o engano materno relativamente às provas inegáveis da atividade do filho trombadinha:

Chega suado e veloz do batente
E traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá
Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar, olha aí
[...]
Rezo até ele chegar cá no alto
Essa onda de assaltos tá um horror

Essa mesma dolorosa ingenuidade (tecida de ignorância, de negação da realidade, penúria intelectual e cega cumplicidade materna) atingiu seu ponto extremo, como vimos, com a equivocada interpretação da foto no jornal do menino morto, "com venda nos olhos, legenda e as iniciais". A ironia da situação, trágica, repontará, aliás, como um *leitmotiv* ao longo de toda a composição. "Ele disse que chegava lá"; e sobretudo o refrão, em que o orgulho materno mascara a trágica realidade : "Olha aí, é o meu Guri".

A mãe retratada em "Angélica" e a favelada do morro: o confronto dessas duas mulheres que perderam seus filhos recorta um quadro doloroso que coloca em questão a maternidade ferida. Duas mães, dois filhos mortos, o "anjo" e o marginal – ambos assassinados: um, pelas forças mortíferas da repressão política; outro, eliminado pela força policialesca, num quadro de marginalidade e opressão socioeconômica. Uma tem consciência, sabe que perdeu o filho e, a partir dessa consciência, pode estruturar o seu luto e emprestar um sentido para a sua vida: cantar por seu menino, que ele não pode mais cantar. E a outra, analfabeta, nem pode ler a legenda das fotos do jornal e decodifica invertido os signos da morte:

O guri no mato, acho que tá rindo
Acho que tá lindo de papo pro ar

O que torna quase que mais dolorosa a situação da mãe do guri marginal é que a alienação atinge fundo, a desumanização vai longe: ela perde, mas *não sabe* que perdeu. Ou melhor, ainda não sabe: enquanto em "Angélica" a dor é flagrada no seu movimento, em "O meu guri" é mostrada em véspera, no estágio absolutamente anterior ao seu deflagrar. A ironia: o mais cruel dos tropos. "O meu guri" devassa o momento – álgido – *antes* da dor, e enfoca a questão da impossibilidade de consciência e a ignorância, fruto da alienação. Zuzu Angel transforma a saudade em ação, metamorfoseia o luto em luta. A

mãe favelada ainda não sabe – o que a torna mais patética. Mas, em ambos os casos, a saudade se configurará como “o revés de um parto”; em ambos os casos, flagra-se uma mutilação: a morte violenta de um ser de quem as duas mulheres diriam que é um “pedaço de mim”.

1. Há uma análise dessa canção no meu livro *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004 – retomando algo que já se encontrava em *Desenho mágico:* poesia e política em Chico Buarque. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002 (1ª ed.: São Paulo: Hucitec, 1982).

2. É assim que Tereza Cavalcanti se refere ao *profetismo*: “trata-se de um profetismo a serviço da vida e da reconstituição da vida, lá onde ela se encontra ameaçada ou ferida”. Cf. CAVALCANTI, Tereza. “O profetismo das mulheres do Antigo Testamento, perspectivas de atualização”. In: *REB*, vol. 46, fasc. 181, março de 1986, p. 59.

3. ADORNO, T. W. “Discurso sobre lírica y sociedad”. In: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 54.

4. Op. cit., p. 54.

5. Op. cit., p. 54.

6. CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*, 3ª ed., revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 246.

7. Op. cit., p. 247.

8. Op. cit., p. 247-248.

9. Op. cit., p. 248.

10. A canção “Angélica” é de 1977; quase trinta anos depois, em 2006, a saga de Zuzu Angel foi transformada em filme, por Sérgio Rezende. E é muito conveniente, em tempos de revisão da Lei da Anistia e discussões sobre a Comissão de Verdade, que se recoloquem em pauta casos como esse. O Brasil é um país em que não se tomou nenhuma medida quanto ao terrorismo de estado;

um país em que a tortura aumentou após o término da ditadura.

CÁLICE QUE NÃO SE CALA

Aleilton Fonseca

Chico é todo ele palavra.
Esse o seu reino, a sua mátria,
a razão de seu viver.
Frei Betto

Antes de mais nada, propomos que se ouça a canção "Cálice", cuja letra nos suscita interpretações e reflexões ao gosto e à sensibilidade particulares. Trata-se de uma das mais célebres e inesquecíveis "canções de protesto" de Chico Buarque de Hollanda. De fato, é preciso ouvir a melodia, sentir cada frase, cada estrofe, cada entrada do refrão, e deixar o corpo e a mente inundarem-se com a energia sonora que nos envolve, a cada vez que os acordes e a voz do intérprete nos alcançam e nos sensibilizam com seu vigor poético e musical. Que se ouça, portanto, a música, seguindo-se a letra.

Um dos mais intelectualizados compositores e intérpretes da música popular brasileira, Chico Buarque de Hollanda destaca-se, pela intensidade de sua obra musical e literária, como um dos nomes de alto nível criativo na segunda metade do século XX e na contemporaneidade. Suas origens familiares possibilitaram-lhe uma vasta formação literária de base, com leituras diversificadas, tornando-o portador de uma sensibilidade criativa invulgar, um senso de contextualização artística, social e histórica dos mais lúcidos entre os artistas brasileiros contemporâneos. Tanto assim que veio a se tornar também escritor, a partir da década de 1970, ao lançar a novela

pecuária *Fazenda modelo*,[11] uma alegoria do país submetido à ditadura. À novela se seguiriam romances de sucesso de público e de crítica, que receberam alguns dos prêmios literários mais importantes e foram adaptados para o cinema.

Chico Buarque é um intelectual que dialoga de modo fértil e efetivo com duas vertentes da cultura, tão próximas, mas às vezes distanciadas na prática cotidiana, que são a música popular e a literatura. Na música popular, sua carreira tem sido longa e muito produtiva, com a conquista de diversos prêmios importantes. Na sua trajetória, destacam-se as ruidosas participações nos célebres festivais de música popular brasileira, da TV Record, nos anos 1960, ao lado de futuros ícones da MPB, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, José Carlos Capinan, Geraldo Vandré e outros.

O compositor, intérprete e escritor foi um inimigo da ditadura militar (1964-1985) que dominou a cena política do país, submetendo a sociedade e os artistas e intelectuais em geral a uma censura odiosa e tenaz, capaz de mutilar, destruir e vetar obras no campo do teatro, da literatura e, em especial, da música popular, sobretudo a partir de 1968, considerado o "ano que não terminou".[12] Buarque foi um dos compositores mais censurados e perseguidos pelo regime de então, chegando mesmo a adotar o pseudônimo de "Julinho da Adelaide"[13] para tentar escapar da fúria dos censores. Na primeira metade dos anos 1970, foi intimado várias vezes a depor, em longos interrogatórios, no Exército e na Polícia Federal.

Esse enquadramento histórico, político e cultural levou alguns estudiosos a classificarem as composições de Chico, aquelas de conteúdo antiditadura, como canções de protesto, que seriam uma vertente marcada, circunstancial e efêmera dentro da vasta produção do compositor. No entanto, à distância temporal e histórica, precisamos rever esse ponto de vista e evitar a utilização automática desse rótulo de época, conforme assinala Anazildo Vasconcelos da Silva. Num trabalho pioneiro, o estudioso da obra buarqueana procurava, segundo afirma,

> [...] combater as interpretações que, de uma forma generalizada, prendiam a poesia de Chico Buarque ao contexto circunstancial da *canção de protesto*, advertindo que enquadrá-la a uma circunstância efêmera, qualquer que fosse sua natureza, seria negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma.[14]

Em seu ensaio, o estudioso procura provar a existência de um projeto poético buarqueano, configurado por meio da elaboração intertextual, vinculado a um referente poético internamente elaborado, configurando uma produção lírico-musical que transcende sua localização temporal. O ensaísta tem razão. No caso da composição aqui apreciada, sua teoria se aplica de modo exemplar. "Cálice" é uma composição poético-musical que configura

claramente o contexto da *canção de protesto*, como uma espécie de "gênero" característico da época, mas que transcende a aplicação política de momento, para se tornar efetiva obra artística que tem permanência e interesse constante, como objeto estético que resiste ao tempo e às circunstâncias de sua criação.

Entre as diversas composições proibidas, "Cálice" é uma das que mais sofreram represálias impingidas pela censura do sistema ditatorial, de forma curiosa e inusitada. Rinaldo de Fernandes registra: "No show Phono 73, realizado em São Paulo, a gravadora Phonogram desliga os microfones para impedir que Chico e Gilberto Gil cantem a melodia (a letra tinha sido proibida) de 'Cálice'".[15] Naquela oportunidade, Chico Buarque e Gilberto Gil executam a melodia, balbuciando uma pseudoletra quase ininteligível, com fortes sugestões sonoras, representando, no palco, seu repúdio à censura à qual a composição estava submetida.[16] Nessa execução exemplar, os intérpretes evidenciam a palavra, em duplo jogo semântico, Cálice/Cale-se, pronunciada enfaticamente por Chico Buarque, potencializando lírica e politicamente a ambiguidade sonora. No contexto, a expressão pronunciada tanto era o substantivo "cálice" como o verbo pronominal "cale-se". Enquanto os artistas apresentavam a canção proibida, interpretando-a sonoramente "em estado de censura", eram ovacionados pela plateia presente, na qual se achava, entre outros artistas, o poeta e compositor Vinicius de Moraes.

A melodia de "Cálice" tem um tom solene e reiterativo, destacando-se a veemência sonora do refrão, que é forte, afirmativo, como um apelo agregador das consciências:

> Pai, afasta de mim esse cálice
> Pai, afasta de mim esse cálice
> [...]
> De vinho tinto de sangue

O vocativo "Pai" firma a posição da voz lírica, que se dirige a um símbolo em tom de veemente súplica. O pai é, ao mesmo tempo, no contexto simbólico da música, hierarquicamente, o superior e o protetor. Assim, essa invocação remonta indiretamente à simbologia cristã. A tradição sustenta que Jesus Cristo, ao representar o Pai Superior, tomou o cálice e sagrou o vinho e o pão como símbolos da religação (*re-ligare*) entre a condição terrena e o poder supremo. A repetição do verso fixa a liturgia da palavra, sagrando-a num ritual de aproximação e súplica, como uma oração/pedido à divindade. Todavia a aplicação semântica aqui não é religiosa, mas sim política e alegórica. Trata-se de uma simbologia de segundo grau, na medida em que podemos interpretar o sentido de "Pai" como voz suprema e geral, instância acima do indivíduo. Ou seja, esse Pai é o detentor do poder abstrato a ser invocado, e que, no contexto dos anos 1970, só poderia ser o povo, fonte de um poder coletivo capaz de salvar o país da ditadura.

O cálice, que seria sagrado, na verdade, encontra-se conspurcado pelo vinho sacrificial, que é o sangue dos cidadãos assassinados pelo regime de exceção. Não é o sangue sagrado da doação, mas o vinho tinto, líquido obscuro, do sacrifício daqueles que lutaram por liberdade e foram imolados/assassinados nas câmaras de tortura, dando a vida pelo ideal de liberdade e justiça, em prol da coletividade. Há uma analogia explícita com o mito cristão, aqui revestido de uma simbologia social e política, como um apelo às sensibilidades – tanto políticas como religiosas – de uma população que achava na atuação política, ainda que clandestina, e na atuação, ainda que oficiosa, de parte do clero, um alento para manter a resistência à ditadura militar.

O vinho – tinto de sangue – não é um símbolo que redime as culpas, mas representa a vida das pessoas aniquiladas pela força bruta da ditadura. Dia a dia, como num ritual às avessas, o sangue dos presos políticos torturados e mortos nos porões do regime era servido à sociedade num cálice simbólico.

O ritual encontra-se, portanto, invertido, nulo de significado, conspurcado pela ação perversa do regime ditatorial. Nesse sentido, a canção, em tom grave e solene, pode ser vista como um ato de exorcismo sacrificial do regime. O compositor se expõe publicamente, desafiando o poder e sua violência institucional. Mas, ao se expor ao público, também se imuniza, se resguarda, sob a proteção do Pai, do coletivo, do povo.

A frase melódica introdutória soa como um lamento que dá início à concentração mental necessária ao ritual de agravo e defenestração do mal. Nesse sentido, a canção tem uma qualidade operística, na medida em que contém uma narrativa, cifrada na pauta musical e na semântica de duplo sentido da letra, cabendo à plateia identificar e internalizar os sentidos e captar as mensagens subliminares, inclusive da execução no palco. A voz lírica representa a condição do indivíduo, cidadão brasileiro reprimido e ameaçado, que se dirige a uma consciência, símbolo do todo – o Pai/o País –, a consciência coletiva.

A voz lírica suplica ao pai – num tom grave de apelo, que o intérprete acentua na voz pausada e langorosa, a denunciar que o cálice é de vinho, porém tinto/manchado de sangue, o que denuncia o ritual macabro da tortura e do assassinato de pessoas perseguidas pelo poder da ditadura. "A tortura manobra a dor de forma diversa",[17] e a canção a denuncia como um mal que deve ser esconjurado pela viva voz e pelos atos de protesto.

A primeira estrofe da letra explicita o ponto de vista da voz lírica, num jogo de elucidação e escolha, sugestões e recusas, por meio de questões figurativas da realidade do país:

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

O tom dos versos é de questionamento e de ponderação, com argumentos que defendem a instauração de uma outra realidade, de superação do estado ditatorial. O que a voz lírica indaga é a impossibilidade de se aceitar a realidade amarga, a dor (a violência simbólica e factual) e a labuta (a militância) no enfrentamento do regime. A labuta é a luta contra a ditadura, contra a mentira e a força bruta. E, como havia censura e proibição de se utilizar livremente a palavra, os sentimentos e as convicções ficavam abafados no peito, gerando a angústia e a insatisfação daquelas vozes sociais, representadas por políticos de oposição, artistas, professores etc., silenciados e fustigados pela censura, pelos inquéritos, pelos interrogatórios, pela prisão, pela tortura e pelo assassinato.

Numa realidade vigiada, censurada e dirigida, a condição de cidadão, suposto "filho da pátria", deteriora-se devido à destituição tácita de seu ser integral. A sua cidadania está cassada. E a ideia oficial de pátria, que o regime propaga como uma ideologia, é então ironizada como "santa", porque pseudossacralizada pelo discurso oficial, por intermédio da propaganda do governo, em *slogans* do tipo "Brasil: ame-o ou deixe-o", emblema maior da ditadura no seu auge, intimando o povo a aceitar o arbítrio institucionalizado. Para o poeta, melhor seria ser filho de outra ideia de pátria, aquela propugnada pelos cidadãos contrários ao regime. Essa seria uma realidade dinâmica e democrática, portanto "menos morta", porque não submetida à mentira e à força bruta da ditadura, que determinava à força, com coerção policial e administrativa, o que devia ser a verdade oficial do país.

A segunda estrofe da composição destaca a dificuldade de se aceitar a condição aviltada de existir, numa sociedade amordaçada, sem direito à livre expressão:

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

A voz lírica refere-se às dificuldades do indivíduo diante das restrições estabelecidas pelo regime de força. A liberdade é cerceada e os discursos interditados. A interdição da palavra cria um vazio existencial para aqueles que tentam exercer a liberdade de expressão, sobretudo os artistas, escritores e jornalistas. Diante de tão dura realidade, é difícil manter-se silenciado. Na

calada da noite, que simboliza o momento de introspecção e pico da consciência, avulta o estado de danação a que o indivíduo se vê submetido. E a consciência permanece buscando sua expressão, por meio do empenho volitivo que impele o indivíduo, destituído de seu lugar na *polis*, a tentar fazer algo, a fim de exercer a sua liberdade interior, recuperar o seu livre-arbítrio.

Não poder exercer a liberdade de expressão leva a voz lírica a responder laconicamente ao fato. Na calada da noite, a consciência se manifesta, quebrando o equilíbrio. É a crise existencial do indivíduo tolhido, cerceado, vigiado pelo sistema oficial. O silêncio imposto gera um desequilíbrio, daí a necessidade de "lançar um grito desumano", como forma de quebrar a interdição e, assim, tentar ser escutado. O silêncio gera ansiedade e atordoa, condição em que a voz lírica declara-se atenta, pois o "monstro" pode emergir da lagoa, metáfora que ilustra a presença sorrateira do regime a vigiar e punir seus críticos e inimigos.

Na terceira estrofe, continuam o protesto e a reflexão provocativa, em tom de lamento e imprecação:

> De muito gorda a porca já não anda
> De muito usada a faca já não corta
> Como é difícil, pai, abrir a porta
> Essa palavra presa na garganta
> Esse pileque homérico no mundo
> De que adianta ter boa vontade
> Mesmo calado o peito, resta a cuca
> Dos bêbados do centro da cidade

A ditadura é um sistema de ação, gerenciamento e governo da sociedade. Aqui ela é ironizada como "porca gorda", que emperra, que não anda, pois obriga os cidadãos a ficarem estáticos diante do poder. E, assim, o poder também fica estático, em posição de vigilância dos cérebros e dos braços e das pernas, operando a contensão arbitrária contra o direito de pensar, ir e vir, e fazer. A palavra é – presa –, detida antes de se manifestar, ainda na garganta.

> Talvez o mundo não seja pequeno [Cale-se!]
> Nem seja a vida um fato consumado [Cale-se!]
> Quero inventar o meu próprio pecado [Cale-se!]
> Quero morrer do meu próprio veneno [Pai! Cale-se!]
> Quero perder de vez tua cabeça [Cale-se!]
> [...]

A cada estrofe, o refrão retoma o tom reflexivo, a fim de reafirmar o compromisso do sujeito do discurso perante si mesmo, a vida e a coletividade. Na estrofe final, reforçada com a veemente repetição do bordão – Cálice/Cale-se –, o pessimismo, antes manifesto, finalmente cede a uma hipótese relativamente otimista. Apesar da concepção estreita do poder

central do país, que tudo apequena e avilta com seu tacão, resistem as consciências de que a realidade não se limita a isso. Ora, "talvez o mundo não seja pequeno" e o dinamismo possa tornar a vida algo em aberto, superando a ideia de um estado de coisas como "fato consumado". Daí o espaço do querer se manifestar, apesar da conjuntura hostil, para "inventar o próprio pecado", ou seja, tomar atitudes que sejam julgadas por si mesmo, em liberdade de pensar e agir.

Se a morte é uma possibilidade, que o cidadão possa "morrer do próprio veneno", ou seja, em consequência de suas próprias atitudes, do seu livre-arbítrio. Por último, insinua-se a reivindicação de poder exercer a voz, de passar mensagens, por meio da música, e, com isso, influenciar as pessoas, de forma a despertar-lhes a consciência – que elas possam se indignar, que possam mudar/perder de vez a cabeça, insurgindo-se contra o regime.

"Cálice" é, inegavelmente, uma canção de protesto. Mas não se limita a essa condição conjuntural. Trata-se de uma composição de alto valor lírico por sua concepção sígnica, sua estrutura poética, seu jogo semântico de ambiguidades, por sua feitura artística. Daí sua consistência textual e sua permanência para além de seu contexto particular. O poema transcende o fato histórico no qual se engendrou, como resposta a uma urgência do momento. Conforme destaca Anazildo Vasconcelos da Silva:

> O protesto ressaltado na canção de Chico Buarque resultava, naquela época, da insistência do poeta em referenciar a proposição de realidade interditada, mas permanecerá em toda a sua produção lírica, mesmo, e até com maior contundência, após a suspensão da interdição, confirmando as referências que fiz ao valor poético da obra de Chico Buarque, que, como toda poesia autêntica, rompeu com os possíveis condicionamentos externos inerentes à proposição de realidade pressuposta, não se prendendo a um contexto circunstancial.[18]

"Cálice" é uma canção ímpar e emblemática na MPB, pelo poder de evocação à atitude de resistência da sociedade à ditadura militar e pelo seu poder de comunicação e de permanência, mesmo em face da implacável censura que sofreu na época. Em toda a composição, os versos cadenciam-se no andamento da linguagem musical, de modo equilibrado e evocativo, fixando-se na mente e na dicção dos ouvintes, como um apelo para cantá-la e refletir sobre os sentidos do texto. Como bem observa o crítico Tárik de Souza:

> Liberado pela censura sete anos depois de composto, "Cálice" supera a defasagem do tempo com seu refrão proparoxítono que repete o fenômeno unânime de "Construção".[19]

De fato, “Cálice” é uma composição até hoje bastante executada por músicos amadores e profissionais, em apresentações públicas e particulares. Essa condição de objeto vivo da cultura torna-a cada vez mais um ícone da música brasileira, a par de sua importância histórica, na luta pela liberdade de expressão e pelos direitos civis, e como libelo contra o amordaçamento imposto ao povo brasileiro pela ditadura militar.

11. BUARQUE, Chico. *Fazenda modelo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

12. VENTURA, Zuenir. *1968:* o ano que não terminou. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

13. FERNANDES, Rinaldo de. “Cronologia”. In:_______. *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 37.

14. SILVA, Anazildo Vasconcelos da. “O protesto na canção de Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Op. cit., p. 173.

15. FERNANDES, Rinaldo de. “Cronologia”. Op. cit., p. 33.

16. Pode-se assistir ao registro deste momento em: *http://www.youtube.com/watch?v=oXGDlMMOEWg* – acesso em 7/1/2012.

17. GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 40.

18. SILVA. Op. cit., p. 176.

19. SOUZA, Tárik de. “Chico Buarque: ‘o que não tem censura nem nunca terá’”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Op. cit., p. 128.

A LÍRICA BUARQUEANA[20]

Anazildo Vasconcelos da Silva

A lírica buarqueana inscreve na elaboração metalinguística das diversas poéticas que, atualizando a concepção de poesia inerente ao processo criativo, expressam a conscientização do poeta em relação ao ato criador e aos desdobramentos da sua obra, o projeto poético de sua própria criação. Essas poéticas, em princípio delimitadas em si mesmas, superpõem-se e se inter-relacionam no curso da motivação lírica e, assimiladas umas pelas outras, são recicladas no processo de construção do projeto poético.

Formulo, a seguir, a partir da análise dos poemas referenciados, ou seja, aqueles que convertem o ato da criação e a ressemiotização imagística de enunciados em matéria poemática, as poéticas mais importantes e, para nomeá-las, utilizo, com o objetivo de facilitar sua localização no corpo da obra, os títulos dos próprios poemas em que foram formuladas, transformando-os, todavia, sob o efeito da elaboração conceitual, em categorias críticas específicas.

1. A POÉTICA DE “TEM MAIS SAMBA”

As composições que aparecem no primeiro LP, *Chico Buarque de Hollanda*, RGE 3030003/1966, estão datadas de 1965/1966, com exceção de “Tem mais samba”, datada de 1964, o que faz desse poema o marco zero da lírica buarqueana. Trata-se, curiosamente, de um poema

autorreferenciado[21] que, tendo como matéria o ato da criação, expressa uma concepção singular de poesia, o que faz dele, também, a poética inaugural do projeto poético buarqueano.

A *poética de "Tem mais samba"*, formulada metonímica e metaforicamente nos poemas "Tem mais samba" e "Meu refrão" respectivamente, propõe uma concepção mítico-mágica de poesia, em função da qual se depreende a reflexão inicial do poeta acerca da relação externa da poesia com a realidade no primeiro, e da relação interna do eu lírico com o processo de criação no segundo.

Tem mais samba[22]

Tem mais samba no encontro que na espera
.... a maldade que a ferida
.... no porto que na vela
.... o perdão que a despedida
.... nas mãos do que nos olhos
.... no chão do que na lua
.... no homem que trabalha
.... no som que vem da rua
.... no peito de quem chora
.... no pranto de quem vê

(Primeiro movimento)

Que o bom samba não tem lugar nem hora
O coração de fora
Samba sem querer

Vem que passa
Teu sofrer
Se todo mundo sambasse
Seria tão fácil viver

(Segundo movimento)

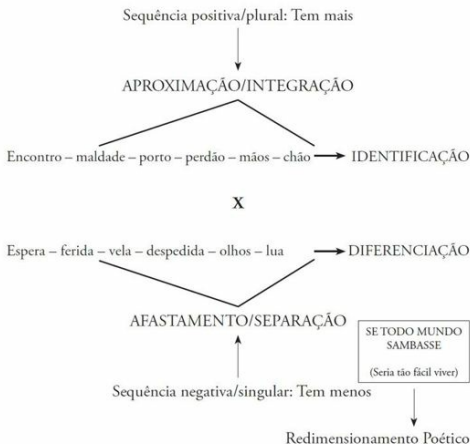
O poeta, referenciando o ato da criação nos enunciados "Tem mais samba", "Que o bom samba", "Samba sem querer" e "Se todo mundo

sambasse", reflete sobre a natureza da criação poética, convertendo a relação da poesia com a realidade em matéria poemática. Para facilitar a leitura vou dividir o texto em dois movimentos, o primeiro constituído pelos dez versos iniciais, e o segundo, pelos sete versos finais.

No primeiro movimento, o poema constrói dois segmentos estruturais distintos, um positivo e outro negativo, delimitados formalmente pelo "mais/que" do comparativo de superioridade e contrapostos internamente pelos campos semânticos de *aproximação/integração*, gerado pelo encadeamento dos vocábulos "encontro, maldade, porto, perdão, mãos e chão", e de *afastamento/separação*, gerado pelo encadeamento dos vocábulos "espera, ferida, vela, despedida, olhos e lua". Uma vez automatizada a estrutura opositiva de sentido na relação termo a termo dos seis primeiros versos, a construção antitética dos segmentos prossegue em ausência até o verso dez, isto é, com a menção apenas do termo positivo ("Tem mais samba no homem que trabalha / no som que vem da rua / no peito de quem chora / no pranto de quem vê"), do que, por exemplo, no homem que não trabalha / no som que não vem da rua / no peito de quem não chora / no pranto de quem não vê.

Depreende-se da análise do primeiro movimento que a oposição interna entre os processos de *aproximação/integração* e de *afastamento/separação*, geratriz de sentido do poema, reproduz a oposição externa entre os processos de *Identificação* e de *Diferenciação*, mecanismo de produção de sentido da proposição de realidade pressuposta, e que a função da poesia é, no primeiro momento, assumir o processo de *aproximação/integração* ("tem mais") para promover uma experiência compartilhada do cotidiano, imitando assim o processo de *Identificação* da proposição de realidade pressuposta.

No segundo movimento, o poema propõe que a poesia autêntica ("[...] o bom samba [...]") independe do espaço e do tempo ("[...] não tem lugar nem hora"); logo, pode reverter o processo de *afastamento/separação* ("O coração de fora / Samba sem querer") e identificar o diferençado ("Vem que passa / Teu sofrer"), redimensionando o processamento da realidade cotidiana ("Se todo mundo sambasse / Seria tão fácil viver").

A representação gráfica do poema oferece uma visão global da estruturação poética do texto e uma síntese dos procedimentos operacionais da análise:

O poema expressa a intenção poética de promover a *aproximação/integração* dos indivíduos isolados em sua experiência pessoal para vivenciar os valores intrínsecos do ser humano numa experiência humana existencial compartilhada, propiciada pela intervenção poética no processamento da realidade objetiva. A poesia, assim concebida, constitui um instrumento mágico capaz de neutralizar o processo de diferenciação do cotidiano e redimensionar a experiência humana de ser e estar no mundo.

A *poética de "Tem mais samba"* está formulada metaforicamente no poema "Meu refrão", que, referenciando o ato da criação em "Quem canta [...] meu refrão [...] meu violão [...] samba é meu fraco [...] no meu samba eu digo", constrói a relação interna do eu lírico com o processo de criação, sob a mesma concepção mágica de poesia. O poeta propõe então compartilhar o seu canto, para que todos possam, sob o influxo da magia poética, redimensionar a problemática pessoal do cotidiano e participar da experiência lírica integradora. Mas, para uma adequação à concepção poética formulada no poema anterior, ou seja, para que as pessoas possam experimentar a identificação poética, elas devem participar do processo criativo, inserindo-se no espaço lírico, e, para isso, é necessário que o eu lírico

compartilhe a instância de enunciação com outras vozes. A proposta de construir um espaço lírico compartilhado "Quem canta comigo / Canta o meu refrão" ratifica, metaforicamente, a concepção mítico-mágica de poesia formulada no poema "Tem mais samba": "Se todo mundo sambasse / Seria tão fácil viver".

Os demais poemas do primeiro LP exemplificam conceitual e estruturalmente, por meio de variados recursos poéticos, a vigência dessa concepção poética, ou seja, de que a função da poesia é redimensionar o processamento da experiência existencial do cotidiano, convocando os oprimidos, os tristes, os solitários, os desiludidos, todos os diferençados, enfim, para compartilhar da experiência lírica.

A poesia pode irromper de repente no fluxo temporal da realidade cotidiana, como em "A banda" ("Estava à toa na vida / O meu amor me chamou / Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor"), e instaurar o espaço lírico, induzindo as pessoas à experiência regeneradora da identificação ("A minha gente sofrida / Despediu-se da dor / Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor"). Todas as individualidades mencionadas, incluindo o eu lírico, estão, de início, diferençadas nas atividades comuns do cotidiano:

Estava à toa na vida
O homem sério que contava dinheiro
O faroleiro que contava vantagem
A namorada que contava as estrelas
A moça triste que vivia calada
A rosa triste que vivia fechada
E a meninada toda
O velho fraco
A moça feia

– e, de repente, com a passagem da banda, são colhidas no fluxo da intervenção poética ("parou, sorriu, se abriu, se assanhou, se esqueceu, debruçou") e arroladas na experiência lírica da identificação ("Para ver, ouvir e dar passagem"). A intervenção poética vai expandindo o redimensionamento da realidade ("A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu"), até preencher todo o espaço da experiência cotidiana ("Minha cidade toda se enfeitou / Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor"). Assim, sob o toque mágico da poesia, a realidade se transforma instantaneamente segundo o desejo expresso do eu lírico.

Outras vezes, a intervenção poética irrompe no fluxo do processamento da realidade existencial e vai, gradativamente, operando o redimensionamento lírico do cotidiano, aderindo, por vezes, às fontes primárias de criação do real, como em "Olê, olá", em que a chegada do samba desencadeará, como a passagem da banda no poema anterior, a intervenção poética no processamento da realidade, inibindo, igualmente, o processo diferenciador do cotidiano ("Não chore ainda não / Que eu tenho

um violão / E nós vamos cantar"). Não se trata apenas de interferir no processamento da realidade, mas de modificar o seu curso, integrando as forças originárias da natureza, que atuam no mundo e no homem, no fluxo poético da criação. A poesia nasce na escuridão da noite, em que se dilui a diferenciação diurna do cotidiano ("[...] a noite é criança / [...] o samba é menino"), e vai crescendo num diálogo dramático ("Não chore ainda não / Que eu tenho um violão / [...] / Seu padre, toca o sino / Que é pra todo mundo saber / [...] / Quem sabe sambar / Que entre na roda / [...] / Meu pinho, toca forte / Que é pra todo mundo acordar / [...] / Luar, espere um pouco / Que é pro meu samba poder chegar"), até suspender o fluxo temporal da diferenciação ("[...] um samba tão imenso / [...] / Que o próprio tempo / Vai parar pra ouvir").

O espaço lírico de identificação também se expande ("Tem samba de sobra"), universaliza-se ("Que é pra todo mundo saber / [...] / Que é pra todo mundo acordar") e se oferece para a experiência lírica compartilhada ("Que entre na roda / Que mostre o gingado"), acreditando na força estruturante da intervenção poética para sustentar o redimensionamento da experiência existencial ("Felicidade aqui / Pode passar e ouvir / E se ela for de samba / Há de querer ficar / [...] / Que a dor é tão velha / Que pode morrer / [...] / Mas a vida é boa / Para quem cantar").

Em "Sonho de um carnaval", a poesia integra a dinâmica da carnavalização do cotidiano, limitada em sua própria efemeridade ("Carnaval, desengano / [...] / Quarta-feira sempre desce o pano"), no processo lírico de criação ("Deixei a dor em casa me esperando / E brinquei e gritei e fui vestido de rei") e, assimilando o processamento mágico do carnaval ("Era *uma* canção, *um só* cordão / E uma vontade / De tomar a mão / De cada irmão pela cidade"), elimina a marca temporal, transformando o "carnaval, desengano" no "carnaval, esperança", para construir a identificação lírica ("Que gente longe viva na lembrança / Que gente triste possa entrar na dança / Que gente grande saiba ser criança").

Em "Amanhã, ninguém sabe", ao contrário do que foi observado no poema anterior, o carnaval é desencadeado pela intervenção lírica no cotidiano ("Hoje, eu quero / Fazer o meu carnaval"), realizando-se no tempo poético que não coincide com o cronológico ("Se o tempo passou, espero / Que ninguém me leve a mal / Mas se o samba quer que eu prossiga / Eu não contrario não / Com o samba eu não compro briga / Do samba eu não abro mão"). A intervenção poética sustenta a carnavalização do cotidiano ("[...] faço uma batucada / [...] faço uma evolução / Quero ver a tristeza de parte / Quero ver o samba ferver / No corpo da porta-estandarte / Que o meu violão vai trazer / [...] / Se o violão insistir, na certa / A morena ainda vem dançar / A roda fica aberta / E a banda vai passar"), propondo o redimensionamento da tensão existencial na experiência lírica.

A concepção mítico-mágica de poesia, princípio estruturante da *poética de "Tem mais samba"*, faz da criação poética um instrumento privilegiado que, intervindo no curso das relações do cotidiano, altera o processamento da realidade objetiva. A intervenção poética, redimensionando o processamento

da realidade, torna possível a fruição da experiência humana do cotidiano no curso da experiência lírica. Mas a intervenção poética, tal a varinha de condão dos contos de fada, que não impede que a carruagem volte a ser abóbora, não sustenta a metamorfose lírica da realidade: a identificação lírica se retrai invariavelmente diante da recomposição do processo de diferenciação do cotidiano, o efeito mágico se desfaz e a vida segue seu curso indiferente. Assim está no final de "A banda":

Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

De "Olé, olá":

O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa nem liga
Já vai trabalhar
E você, minha amiga
Já pode chorar

De "Sonho de um carnaval":

Essa morena me deixou sonhando
Mão na mão, pé no chão
E hoje nem lembra não
Quarta-feira sempre desce o pano

De "Amanhã, ninguém sabe":

No peito de um cantador
Mais um canto sempre cabe
Eu quero cantar o amor
Eu quero cantar o amor
Antes que o amor acabe

A recomposição do processo de diferenciação do cotidiano reverte igualmente o espaço lírico de identificação ("Quem canta comigo / Canta o meu refrão"), neutralizando o efeito mágico da intervenção poética, como, por exemplo, em "Madalena foi pro mar" ("Madalena foi pro mar / E eu

fiquei a ver navios"); "A Rita" ("E além de tudo / Me deixou mudo / Um violão"); "Você não ouviu" ("Você não ouviu / O samba que eu lhe trouxe / Ai, eu lhe trouxe rosas / Ai, eu lhe trouxe um doce / As rosas vão murchando / E o que era doce acabou-se"). Também em "Juca", em que a chegada do dia impede a intervenção lírica ("Bem no meio da alegria / A noite virou dia / O seu luar de prata / Virou chuva fria / A sua serenata / Não acordou Maria") e ainda em "Pedro pedreiro", em que a chegada do trem do "Pedro pedreiro" na estação desfaz o devaneio subjetivo do "Pedro penseiro".

A *poética de "Tem mais samba"*, que inaugura o projeto poético buarqueano, expressa uma concepção mítico-mágica de poesia, propondo redimensionar, sob o influxo mágico da intervenção poética no processamento da realidade objetiva, a problemática humano-existencial ("A minha gente sofrida / Despediu-se da dor / Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor"). Mas, no final, a realidade cotidiana se recompõe invariavelmente, neutraliza o efeito mágico provocado pela intervenção poética ("Mas para meu desencanto / O que era doce acabou") e restaura o processamento da normalidade existencial ("Tudo tomou seu lugar / Depois que a banda passou").

2. A POÉTICA DE "REALEJO"

A *poética de "Realejo"*, rejeitando explicitamente a concepção mítico-mágica de poesia, instaura o processo de ruptura com a *poética de "Tem mais samba"*, instigando o poeta a fazer uma avaliação crítica de sua produção e repensar a formulação anterior da mimese poética e da relação do eu lírico com o processo de criação.

O poeta compreende que a Identificação, neutralizando a manifestação do processo de Diferenciação nas relações do cotidiano, produz uma realidade carnavalizada que, criando uma identificação falsa e um compartilhamento ilusório da experiência existencial, mascara sim, mas não redimensiona o processamento da realidade. De modo que a intervenção poética, realizando a mimese no processo de Identificação, integra o processo de carnavalização e reproduz, agora sob o influxo mágico da poesia, a mesma ilusória e falsa transformação do cotidiano. Considerando ineficaz a intervenção poética em relação ao propósito de alterar o processamento da realidade e redimensionar a experiência humana, o poeta julga sua produção lírica igualmente insatisfatória. Para corrigir os desvios observados, tanto no que concerne aos princípios quanto aos objetivos de sua criação, o poeta resolve deslocar a mimese poética para o processo de Diferenciação e reciclar o projeto poético, eliminando, agora sob o influxo da diferenciação

lírica, o efeito mágico da etapa anterior.

A *poética de "Realejo"*, lançada no segundo LP, *Chico Buarque de Hollanda vol. 2*, RGE 3030004/1967, que agrega composições datadas de 1966/1967, incluindo, todavia, "Fica" e "Lua cheia", ambas de 1965, está configurada metonímica e metaforicamente nos poemas "Realejo" e "A televisão", respectivamente.

Realejo

Estou vendendo um realejo
Quem vai levar
[...]
Já vendi tanta alegria
Vendi sonhos a varejo
Ninguém mais quer hoje em dia
Acreditar no realejo
Sua sorte, seu desejo
Ninguém mais veio tirar
Então eu vendo o realejo
Quem vai levar

Estou vendendo um realejo
[...]
Quando eu punha na calçada
Sua valsa encantadora
Vinha moça apaixonada
Vinha moça casadoura
Hoje em dia já não vejo
Serventia em seu cantar
Então eu vendo o realejo
Quem vai levar

[...]

A análise do poema permite inferir, a partir da relação externa e interna do eu lírico com o realejo, os parâmetros de configuração de uma nova poética. Utilizando a estrutura de um anúncio de classificados, "Estou vendendo um realejo", o eu lírico, simultaneamente, realça a intenção de noticiar a ruptura com a poética anterior, da qual se despede, desfazendo o vínculo subjetivo que o prendia a ela, e a necessidade de justificar, para si mesmo e para o público, o "passo a passo" da decisão de dar um novo encaminhamento à produção lírica. Assim, tal como num anúncio, explica o porquê da venda e as qualidades mágicas do instrumento, a serventia que teve no passado e mesmo as vantagens, "Quem comprar leva consigo", do hipotético comprador. "Quem vai levar [?]" ratifica, de forma repetitiva, a insatisfação do vendedor com a utilização do instrumento em questão e o

desejo de superação da experiência encantadora.

O anúncio se reproduz nas três estrofes que compõem o poema, repetindo, enfaticamente, que a venda foi motivada pela incapacidade instrumental do realejo em adaptar-se às novas motivações criativas do seu proprietário, embora, ressalvado o anacronismo que impede sua atuação no presente, esteja funcionando perfeitamente. Nas duas primeiras estrofes, o eu lírico considera sua relação com o realejo por meio da contraposição de dois segmentos temporais distintos, o do passado ("Já vendi tanta alegria / Vendi sonhos a varejo / [...] / Quando eu punha na calçada / Sua valsa encantadora"), em que o instrumento estava adequado à expressão de identificação da intenção criativa, e o do presente, em que a inadequação do realejo à nova realidade ("Ninguém mais quer hoje em dia / Acreditar no realejo") já não satisfaz a intenção criativa ("Hoje em dia já não vejo / Serventia em seu cantar"), motivando a venda ("Então eu vendo o realejo / Quem vai levar").

Na última estrofe, o eu lírico reafirma sua proposta de venda ("Estou vendendo um realejo") e acrescenta que os atributos mágicos do instrumento estão incluídos na transação ("Quem comprar leva consigo / Todo encanto que ele traz"), ou seja, sua intenção é desfazer-se do instrumento e eliminar a aderência mágica do processo de criação ("E de quebra leva o harpejo / De sua valsa se agradar"), inadequada aos seus propósitos atuais.

O poeta, contrapondo os segmentos temporais "hoje em dia" e "quando eu punha", traça uma divisória na sua obra, distinguindo dois momentos diferentes de sua criação, o da *poética de "Tem mais samba"*, já esgotado em si mesmo, e o novo momento da *poética de "Realejo*", referenciados, respectivamente, na oposição sêmica *rejeição x procura*, geratriz de sentido do poema, que sustenta a proposta de ruptura entre as duas poéticas.

O poema "A televisão" dispõe, nas três estrofes de dezesseis versos que o compõem, os referentes *televisão*/*lua* numa estrutura opositiva do presente e do passado, e reflete, a partir do confronto entre eles, o impacto do primeiro no processamento da realidade cotidiana e as mudanças de gosto e sensibilidade que alteraram o modo de fruição da experiência humana. A contraposição dos referentes externos, *lua x televisão*, sustenta, na intertextualidade do poema, o confronto poético entre a imagem da *lua*, geradora do velho lirismo mágico de Identificação, e a da *televisão*, geradora do novo lirismo de Diferenciação, reafirmando, metaforicamente, a oposição de sentido *rejeição x procura* que define a *poética de "Realejo"*.

A voz enunciativa emerge de uma subjetividade lírica anônima ("O homem da rua"), diferençada em si mesma, que "Fica só por teimosia", e desintegrada, por isso mesmo, da comunidade social ("Não encontra companhia / Mas pra casa não vai não"). Essa subjetividade lírica, embora resista ao novo, percebe os efeitos da mudança televisiva: ("Em casa a roda / Já mudou, que a moda muda / A roda é triste, a roda é muda / Em volta lá da televisão"). Por outro lado, já não sente atração pelo velho encanto e magia da lua ("O homem da rua / Que da lua está distante / [...] / Fala só com seus botões") e, por isso mesmo, evita a intervenção poética ("O homem da rua /

Com seu tamborim calado") no processamento da realidade, afinal, "A sua gente / Está aprendendo humildemente / Um batuque diferente / Que vem lá da televisão". Todavia, acaba optando por deslocar a motivação lírica da antiga imagem poética da lua ("O homem da rua / Por ser nego conformado / Deixa a lua ali de lado") para a nova imagem televisiva ("E vai ligar os seus botões"). Essa opção, reafirmando a proposta de *rejeição/procura* da nova poética, deixa claro que a subjetividade anônima ("O homem da rua") que realiza, por meio da voz enunciativa, a proposta de mudança assumida com a venda do realejo é uma autoconfiguração do eu lírico.

Acrescenta-se a isso, de forma conclusiva, o duelo lírico entre a imagem poética da *lua*, ícone do lirismo mágico da fase anterior, que aparece inicialmente em seu cenário natural ("No céu a lua / Surge grande e muito prosa / Dá uma volta graciosa / Pra chamar as atenções") e logo, insistindo na permanência, tenta configurar-se no novo cenário de programação da televisão ("No céu a lua / Que não estava no programa / Cheia e nua, chega e chama / Pra mostrar evoluções"), mas, rejeitada em sua atração mágica ("Os namorados / Já dispensam seu namoro"), impedida de participar do processo de formação da nova realidade ("[...] a vida mais vivida / Que vem lá da televisão"), acaba derrotada e excluída do novo cenário ("No céu a lua / Encabulada e já minguando / Numa nuvem se ocultando / Vai de volta pros sertões"); enquanto a *televisão*, vencendo a batalha lírica, torna-se a nova imagem poética que, tendo em torno, de início, uma roda calada ("A roda é triste, a roda é muda"), consegue seduzi-la com o ("batuque diferente") que a torna irresistível: ("[...] a própria vida / Ainda vai sentar sentida / Vendo a vida mais vivida / Que vem lá da televisão"), induzindo o "homem da rua" a uma nova experiência lírica do cotidiano, "vai ligar os seus botões". A adesão do eu lírico à imagem televisiva, ícone da nova realidade, revela a intenção do poeta de adequar sua poesia à expressão da nova imagem de mundo para compartilhar a nova experiência existencial.

O poeta, transformando a proposta de rejeição/procura do "Realejo" em matéria poemática, vai produzir, sob a vigência da nova poética, no período de 1967 a 1968, o conjunto de poemas que integram os LPs *Chico Buarque de Hollanda vol. 2* e *vol. 3*. Esses poemas, atualizando formal e conceitualmente a *poética de "Realejo"*, apresentam uma estrutura antitética como suporte da contraposição dialógica dos processos de Identificação e de Diferenciação. Em todos eles, o eu lírico, sob o influxo da comoção poética, dialoga com subjetividades anônimas, umas configuradas na exterioridade da realidade cotidiana, outras na intertextualidade sígnica da obra, utilizando a proposta de *rejeição/procura* da nova poética como geratriz da tensão discursiva nos diálogos.

A nova concepção poética impõe a reciclagem do espaço lírico da janela, antes ocupado pela musa da *poética de "Tem mais samba"*, a famosa Carolina, e que passa a ser ocupado pela surpreendente Januária, a musa da *poética de "Realejo"*. A visão lírica metaforizada nos "olhos fundos" da Carolina está inadequada para a apreensão da realidade renovada no espaço fora da janela ("Eu bem que mostrei sorrindo / [...] / Mas Carolina não viu),

liricamente consumada ("Nosso barco partiu") e ultrapassada ("O tempo passou na janela / Só Carolina não viu"). Baldado seu esforço em ajustar a visão de Carolina com a expressão da realidade ("Eu já lhe expliquei que não vai dar / Seu pranto não vai nada mudar / [...] / Eu bem que avisei, vai acabar / De tudo lhe dei para aceitar / Mil versos cantei pra lhe agradar"), o eu lírico rompe definitivamente com a musa ("Agora não sei como explicar / [...] / Nosso barco partiu").

E eis que, no espaço lírico da janela onde os "olhos tristes" de Carolina perderam o lume, desponta a silhueta radiante da nova musa da *poética de "Realejo"* ("Mesmo o sol quando desponta / Logo aponta os lados dela"), aquela que, reajustando temporal e espacialmente o foco visual da experiência lírica com a expressão da nova realidade, vê da e é vista na janela ("Toda gente homenageia / Januária na janela / Até o mar faz maré cheia / Pra chegar mais perto dela / [...] / Ela faz que não dá conta / De sua graça tão singela").

Alguns exemplos: em "Roda viva", o eu lírico dialoga com sua obra, referenciando na imagística poética a experiência lírica anterior ("Faz tempo que a gente cultiva / A mais linda roseira que há / Mas eis que chaga a roda viva / E carrega a roseira pra lá / [...] / A roda da saia, a mulata / Não quer mais rodar, não senhor / Não posso fazer serenata / A roda de samba acabou / A gente toma a iniciativa / Viola na rua, a cantar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a viola pra lá"), e também no devir metaforizado na "roda viva" que "carrega *tudo* pra lá", reciclando-a no fluxo permanente de transformação pelo qual as coisas se fazem e se dissolvem noutras, refazendo-se incessantemente ("O samba, a viola, a roseira / Um dia a fogueira queimou / Foi tudo ilusão passageira / Que a brisa primeira levou / No peito a saudade cativa / Faz força pro tempo parar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a saudade pra lá"). Ou seja, a "roda viva" metaforiza o processamento da reciclagem do projeto poético ("O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração"), que, removendo a experiência lírica consumada na janela da Carolina, renova o espaço lírico para integrar a nova experiência lírica anunciada na janela da Januária.

Em "O velho", compartilhando a instância lírica com o velho, o eu lírico se faz seu porta-voz ("Me diga agora / O que é que eu digo ao povo / O que é que tem de novo / Pra deixar") e, correlacionando a reflexão do velho diante da vida com sua própria reflexão diante de sua obra, faz do legado do velho o seu próprio legado ("O velho vai-se agora / Vai-se embora / Sem bagagem / Não sabe pra que veio / Foi passeio / Foi passagem / Então eu lhe pergunto pelo amor / Ele me é franco / Mostra um verso manco / De um caderno em branco / Que já se fechou / [...] / Não / Foi tudo escrito em vão / E eu lhe peço perdão / Mas não vou lastimar"). A integração da expressão subjetiva do velho na expressão subjetiva do eu lírico deixa claro que a subjetividade do velho é uma autoconfiguração do eu lírico, recurso de que se serve o poeta para fazer uma avaliação conclusiva de sua produção anterior, considerando perdas e danos. E, como o velho de partida, que avalia sua experiência de vida, o poeta reflete sobre o esgotamento e a renovação da experiência lírica

de criação da sua obra: “Foi tudo escrito em vão / [...] / Mas não vou lastimar”.

Com a *poética de “Realejo”*, o poeta, fazendo do ato da criação a matéria do poema, alcança, com a reciclagem da poética anterior, um elevado grau de conscientização do fazer poético e de compreensão de sua obra, estabelecendo novos parâmetros para o encaminhamento futuro de sua produção lírica.

3. A POÉTICA DE “AGORA FALANDO SÉRIO”

Formulada metonímica e metaforicamente nos poemas “Agora falando sério” e “Nicanor”, respectivamente, a *poética de “Agora falando sério”* atualiza uma nova concepção poética que, deslocando a mimese lírica da realidade objetiva para o fluxo do silêncio[23] de onde ela provém, recicla as concepções poéticas anteriores. O poeta compreende que a motivação lírica, ato intuitivo que preside a criação poética, não tem natureza verbal, ela emana do silêncio, objeto significante que antecede a linguagem, e que é a fonte primária do sentido de toda e qualquer criação, artística ou não.

A nova concepção de poesia formulada no poema “Agora falando sério”, reformulando os princípios básicos da mimese lírica e da intervenção poética na realidade, recicla conceitual e operacionalmente as poéticas anteriores. O poeta se conscientiza agora de que a realidade dita objetiva é uma metamorfose do silêncio operada pela linguagem, e que, por isso mesmo, sustenta-se na univocidade sígnica do código verbal, impedindo a manifestação do silêncio, a fonte primária do sentido da qual emerge a enunciação poética. A linguagem quebra o silêncio e, para resgatá-lo, é necessário destruir a linguagem e, para isso, é preciso romper o automatismo do signo linguístico e instaurar a ambiguidade, destruindo, dessa forma, o poder codificador da linguagem verbal. A ambiguidade poética, neutralizando a condição significante da linguagem verbal, resgata a fonte primária de sentido pré-existente a ela, possibilitando a enunciação poética da realidade e a construção do signo poético.

Agora falando sério

Agora falando sério
Eu queria não cantar
A cantiga bonita
Que se acredita

Que o mal espanta
Dou um chute no lirismo
Um pega no cachorro
E um tiro no sabiá
Dou um fora no violino
Faço a mala e corro
Pra não ver banda passar

[...]
Eu queria não mentir
Não queria enganar
Driblar, iludir
Tanto desencanto
E você que está me ouvindo
Quer saber o que está havendo
Com as flores do meu quintal?
O amor-perfeito, traindo
A sempre-viva, morrendo
E a rosa, cheirando mal

[...]

O poema, convertendo o ato criador em matéria poética, reflete sobre a natureza da enunciação poética e da impossibilidade de sua manifestação na linguagem verbal, questionando sua própria significação. Compõe-se de três estrofes de onze versos e duas de três, todas iniciando com o verso "Agora falando sério", ao qual se contrapõem os demais que lhe sucedem em cada estrofe. A tensão verbal referencia o dilaceramento do eu lírico, consciente de que para a enunciação do silêncio ("Agora falando sério") tem de anular a enunciação verbal ("Eu queria não cantar"), já que a enunciação linguística ("A cantiga bonita") impede a enunciação poética ("Que o mal espanta"). Então o eu lírico inicia o processo de agressão da linguagem, tentando eliminar a elaboração discursiva ("Dou um chute no lirismo / [...] / Dou um fora no violino") e desconstruir os enunciados verbais ("Um pega no cachorro / E um tiro no sabiá / [...] / Faço a mala e corro / Pra não ver banda passar") para manifestação do silêncio.

Na segunda estrofe, o eu lírico retoma a enunciação poética ("Agora falando") e insiste no esvaziamento da instância discursiva ("Eu queria não mentir / Não queria enganar / Driblar, iludir") para poder manifestar o silêncio ("Tanto desencanto"), entenda-se, o (des)en(canto) ou não canto. Em seguida, a exemplo do que fez em "Realejo", o eu lírico convoca o público ("E você que está me ouvindo / Quer saber o que está havendo / Com as flores do meu quintal?") e anuncia, por meio do esvaziamento da imagística poética ("O amor-perfeito, traindo / A sempre-viva, morrendo / E a rosa, cheirando mal"), seu novo posicionamento diante do processo de criação.

Na terceira estrofe, o eu lírico sintoniza a motivação lírica ("Agora

falando sério”), tenta anular sua participação discursiva no ato da criação (“Preferia não falar”) para desvelar a manifestação poética na sua enunciação (“Nada que distraísse / O sono difícil / Como um acalanto”). Depois da desconstrução lírica da condição significante da linguagem verbal, a enunciação poética emerge no silêncio da imagística poética esvaziada (“Eu quero fazer silêncio / Um silêncio tão doente”), e no silêncio da elaboração conceitual desconstruída do cotidiano (“Do vizinho reclamar / E chamar polícia e médico / E o síndico do meu tédio / Pedindo para eu cantar”).

Por último, o eu lírico esvazia sua intermediação (“Agora falando sério / Eu queria não cantar”) para que a enunciação poética se manifeste no silêncio de si mesma (“Falando sério”), sem a marca enunciativa do sujeito lírico “Agora”.

Com a referência metonímica a dois de seus poemas, “A banda” e “Sabiá”, e metafórica a toda sua produção poética, “as flores do meu quintal”, o poeta recria por inteiro sua obra, revestindo-a, sob o fluxo ressemiotizante da nova concepção poética, de novos efeitos de sentido.

Em “Nicanor”, contrapartida metafórica de “Agora falando sério”, o eu lírico, deslocando-se da memória poética, através do diálogo interiorizado com sua criação, cria um espaço de ausência, isto é, não verbalizado, entre a expressão subjetiva passada do Nicanor e a atual do eu lírico, como forma de integrar o silêncio na criação do poema. A pergunta “Onde andará Nicanor?”, abrindo e fechando o poema, circunscreve o processo de criação (“Tinha mãos de jardineiro / Quando tratava de amor / [...] / Tinha amor pro porto inteiro / Um peito de remador / [...] / Tinha nó de marinheiro / Quando amarrava um amor”), criando o espaço de ausência (“Há tanta moça na espera / Suas gentis primaveras / Um desperdício de flor / [...] / Ah, quem me dera as morenas / Pra consolar suas penas / [...] / Olha elas sempre aflitas / [...] / Cada uma mais bonita / E mais viúva / Todas elas fazem ninho / Da saudade e da virtude”), de onde fala a voz lírica (“Mas há recantos guardados”), aprisionada na expressão subjetiva do eu lírico (“Nos sete mares rasgados / Sete pecados tão bons”).

A subjetividade lírica de Nicanor é mais uma autoconfiguração do eu lírico, como mostra a relação pronominal da primeira pessoa “me” com a terceira “suas”, “Ah, quem *me* dera as morenas / Pra consolar *suas* penas”, que, assumindo a expressão subjetiva do eu lírico na criação poética – as viúvas da metáfora poética são, naturalmente, as musas anteriores: Madalena, Rita, Carolina, Januária... –, cria o espaço de ausência entre o eu lírico Nicanor e o eu lírico sujeito da enunciação, que permite a interiorização do silêncio.

Os demais poemas do LP *Chico Buarque de Hollanda vol. 4*, Philips 81209116/1970, e também os do LP *Construção*, Philips 6349017/1971, atualizam conceitual e estruturalmente a *poética de “Agora falando sério”* por meio de variados recursos poéticos que, interferindo na semiose linguística, rompem com a natureza codificadora da linguagem para que, com a desconstrução do sentido verbal, a voz poética manifeste-se na ambiguidade

lírica. Destaco, entre muitos outros recursos para gerar a ambiguidade poética que reinscreve o silêncio na descodificação do sentido, a regressão estrutural, como em “Construção”, em que a repetição da estrutura inicial, com a troca de núcleos nominais no interior dos sintagmas, desloca a instância enunciativa para o enunciado, possibilitando que a voz operária, emergindo no silêncio da enunciação do eu lírico, construa a expressão subjetiva do sujeito lírico do enunciado. A ampliação estrutural, como em “O que será”, em que a reprodução da estrutura com a alternância sintagmática (o poema tem três versões distintas), revela a mesma intencionalidade lírica de fazer emergir no silêncio da enunciação do eu lírico a voz enunciativa que constrói a experiência lírica. O aproveitamento da homonímia e da paronímia, falhas naturais da codificação linguística, como em “Cálice”, em que a seleção paradigmática de uma unidade dupla, “cálice/cale-se”, cria a ambiguidade poética que possibilita a integração da elaboração imagística do silêncio. A referenciação poética, alusão que um poema faz a outro ou a outros, possibilita também a interiorização do espaço de ausência, como no poema “Essa moça tá diferente”, em que a moça (“[...] a tal da janela / Que eu me cansei de cantar”) referencia a obra do poeta e, por extensão, a música popular, recurso esse já apontado anteriormente em vários poemas, incluindo “Agora falando sério” e “Nicanor”. E a metáfora estrutural, em que um poema se reproduz na estrutura de outro, desfazendo a metaforização interna do referente poético, como “Sem açúcar” (“Todo dia ele faz diferente”) em relação ao poema “Cotidiano” (“Todo dia ela faz tudo sempre igual”), ou externa no título, “Sem açúcar” e “Com açúcar, com afeto”, por exemplo.

A *poética de “Agora falando sério”* exerce uma função depuradora em relação às anteriores, de modo que, depois dela, a concepção de poesia não foi mais alterada em sua natureza, e nem mesmo em sua função criadora de desfazer a metamorfose linguística da realidade e resgatar, na ação descodificadora da ambiguidade poética, o sentido marginalizado na linguagem. As poéticas que se seguiram a ela são apenas recicladoras dos procedimentos poéticos de resgate do silêncio, concebido então como matéria significante de modelagem das formas artísticas. São muitos os recursos de instalação da ambiguidade poética para resgatar o silêncio que margeia a linguagem, como o dialogismo e outros que contribuem para ampliar, pelo exercício constante da reflexão metalinguística, a conscientização do poeta em relação ao ato da criação e aos desdobramentos posteriores de sua obra.

4. OUTRAS POÉTICAS

Há ainda outras poéticas**,** formuladas em muitos outros poemas, que cobrem todo o percurso da produção lírica, demonstrando a preocupação constante do poeta em entender como cria e com que objetivo, instigando-o cada vez mais a desvendar o processo de sua criação e iluminar os múltiplos sentidos de sua obra. Essas várias poéticas recicladoras, que surgiram no período de 1976 a 2011, formuladas em poemas como "Corrente", "Até o fim", "Fantasia", "Qualquer canção", "Moto-contínuo", "As vitrines", "Choro bandido", "Uma palavra", "De volta ao samba", "Tempo e artista", "Sempre", "Rubato", "Barafunda" e outros, atualizam também, conceitual e formalmente, a proposta de hibridação dos recursos e das formas artísticas, que fazem da lírica buarqueana uma expressão legítima da poética pós-modernista. Destaco a seguir algumas das poéticas recicladoras, contemplando, para uma exemplificação sumária dos referidos procedimentos metapoéticos, aspectos formais e discursivos que, estabelecendo as diferentes conexões das partes (poemas) com o todo (obra), apontam novas perspectivas críticas para a exploração e a compreensão da coerência estrutural da lírica buarqueana.

4.1. A poética de "Corrente"

A *poética de "Corrente"* define conclusivamente a opinião que o poeta tem de sua obra, tanto retroativa quanto prospectivamente, ou seja, a metáfora da corrente expressa uma constatação presente ("Eu acho que o meu samba é uma corrente / E coerentemente assino embaixo") e uma intenção futura ("Eu hoje fiz um samba bem pra frente / Dizendo realmente o que é que eu acho"). O poema, composto de dezesseis versos que se alternam e se encadeiam uns aos outros em dísticos que igualmente se alternam e se encadeiam na circularidade do espaço-tempo do texto, configura uma corrente ao mesmo tempo fechada e aberta que, possibilitando diferentes sequências de encadeamento dos elos, se faz e se refaz constantemente. Nesse sentido, os versos se entrelaçam nos poemas e estes se encadeiam uns aos outros, construindo uma nova estrutura relacional à qual se prendem, representada na metáfora da corrente que, construída não como soma dos seus elos, mas como resultado da superposição e da relação entre eles, pode recriar sua unidade a partir de qualquer um dos elos tomado como ponto de partida. Configurado na metáfora da corrente, estrutura circulatória, mas aberta para integração de novos elos, o projeto poético é um princípio estruturante que, resultando da superposição e do inter-relacionamento das diversas poéticas, pode ser configurado a partir de qualquer uma delas. Com a anulação das delimitações e das fronteiras entre as poéticas, elas se encadeiam umas nas outras na circularidade do processo criativo, dissolvendo-se, com isso, a perspectiva de evolução de uma para a outra. De igual modo, as concepções poéticas se mesclam umas com as outras, anulando-se, desse modo, as diferenças entre elas, resultando, no final

de tudo, um projeto poético que não evolui por etapas, mas como um núcleo que se expande sob o influxo dos desdobramentos de uma mesma concepção de poesia.

"Corrente", integrando o princípio da hibridação no fluxo poético, define uma autêntica poética pós-modernista que vai abrir o diálogo intratextualizado da lírica buarqueana com a lírica nacional e ocidental. Nesse momento, a poesia de Chico Buarque expressa a concepção poética pós-moderna, fazendo da hibridação a geratriz semiótica dos procedimentos poéticos utilizados para a produção de efeitos de sentido, destacando-se o diálogo interiorizado com sua própria obra e com a obra de compositores, poetas e escritores nacionais e estrangeiros, além da mescla poética de referenciais históricos com referenciais míticos. A superposição e a relação interna dos poemas uns com os outros fundem suas estruturas particulares, convertendo-os em subunidades significantes da obra que se reproduz por inteiro em cada um de seus segmentos, conforme a metáfora da corrente.

Os exemplos estão em toda a obra, exigindo um estudo específico desse recurso, mas não me furto de mencionar a sutil referência a Homero, em "Choro bandido" ("Mesmo que você feche os ouvidos / E as janelas do vestido / Minha musa vai cair em tentação / Mesmo porque estou falando grego / Com sua imaginação / Mesmo que você fuja de mim / Por labirintos e alçapões / Saiba que os poetas como os cegos / Podem ver na escuridão"), ao mito da criação, em "Tororó" ("Deus fez a fêmea e depois / Que ela encorpou, nunca mais / Que um mais um foram dois / E caíram de quatro os animais / E tome praga no arroz / Rebelião nos currais / Ficou o homem feroz / E estranhou seus iguais / [...] / Dentro da fêmea Deus pôs / Lagos e grutas, canais / Carnes e curva e cós / Seduções e pecados infernais / Em nome dela, depois / Criou perfumes, cristais / O campo de girassóis / E as noites de paz"), a Fernando Pessoa, em "Ela faz cinema" ("Quando ela mente / Não sei se ela deveras sente / O que mente para mim / Serei eu meramente / Mais um personagem efêmero") e a Dante, em "Beatriz" (Olha / Será que é uma estrela / Será que é mentira / Será que é comédia / Será que é divina / A vida da atriz / Se ela um dia despencar do céu / E se os pagantes exigirem bis / E se um arcanjo passar o chapéu / E se eu pudesse entrar na sua vida").

São muitos os contextos, os poetas, compositores e escritores referenciados nominalmente ou por meio de suas obras, dentre os quais, a título de exemplo, menciono:

> 1 – Literatura e alguns autores brasileiros em: "Sabiá" e "Meninos eu vi" (Gonçalves Dias), "Flor da idade" e "Até o fim" (Carlos Drummond de Andrade), "Doze anos" (Casemiro de Abreu), "Alumbramento" (Manuel Bandeira), "Iracema voou" (José de Alencar), "Assentamento" e "Xote da navegação" (Guimarães Rosa), "Futuros amantes" (Rubem Braga).
>
> 2 – Alguns autores estrangeiros: "Fantasia" e "Ela faz cinema" (Fernando Pessoa), "Trocando em miúdos" (Pablo Neruda), "Tanto

mar" (vários), "Canção do Pedroca" (vários), "Beatriz" (Dante), "Noite de verão" (Shakespeare), "Choro bandido" (Homero), "A foto da capa" (James Joyce), "Tempo e artista" (Oscar Wilde).

3 – Personalidades, MPB e compositores: "Tamandaré", "A Rita", "Essa moça tá diferente", "Agora falando sério", "Carta ao Tom", "Maninha", "Samba para Vinicius", "Trocando em miúdos", "Pivete", "João e Maria", "Paratodos", "Nego maluco", "Para viver um grande amor", "Bolero blues", "Subúrbio", "Tipo um baião", "Sem você 2", entre outros.

4 – A poesia, o artista e o ato da criação: "Sem fantasia", "Onde é que você estava", "Tantas palavras", "Qualquer canção", "Choro bandido", "Lola", "Uma palavra", "De volta ao samba", "Tempo e artista", "Romance", "Um tempo que passou", "Porque era ela, porque era eu", "Sempre", "Essa pequena", "Rubato", "Tipo um baião", entre outros.

5 – Provérbios e lendas, tradições, costumes e cantigas populares: "Até pensei", "Umas e outras", "Baioque", "Quadrilha", "Bom conselho", "A violeira", "A noiva da cidade", "João e Maria", "Teresinha", "Dueto", "A bela e a fera", "Tororó", "Mar e lua", "Almanaque", "Carioca", "Cantando no toró", "Imagina", entre outros.

6 – Textos e personagens religiosos: "Madalena foi pro mar", "A Rita", "Umas e outras", "Cálice", "Deus lhe pague", "Partido alto", "Trocando em miúdos", "O que será", "Sobre todas as coisas", "Salmo", "Estação derradeira", "Sob medida", "A permuta dos santos", "Tororó", "Vai passar", "Querido diário", "Sinhá", e outros.

Esses exemplos, colhidos aleatoriamente ao longo da obra, têm o propósito de incentivar o leitor a pesquisar os variados recursos de hibridação textual e contextual que definem, juntamente com o diálogo interiorizado do poeta com sua obra, o perfil pós-moderno da lírica buarqueana. Mais importante, porém, é notar que esse diálogo intratextualizado com vozes literárias do presente e do passado, que vêm cantar com o poeta, constitui o protocolo de recepção de sua poesia no fluxo pós-modernista da lírica ocidental.

4.2. A poética de "Vitrines"

A *poética de "Vitrines"*, formulada metaforicamente no poema "As vitrines", trabalha o momento singular da criação quando a inspiração lírica descortina a fonte primária do sentido, isenta ainda da contaminação verbal da linguagem, mas já ao alcance da vista deslumbrada do poeta. É a máquina do mundo buarqueana que se abre, retraindo a realidade ("Os letreiros a te

colorir / Embaraçam a minha visão") e se desvela no curso da criação ("Na galeria / Cada clarão / É como um dia depois de outro dia / Abrindo um salão"). Ela se deixa contemplar no alumbramento poético ("Nos teus olhos também posso ver / As vitrines te vendo passar / [...] / Passas em exposição"), e depois se recolhe no silêncio do poema ("Passas sem ver teu vigia / Catando a poesia / Que entornas no chão"), para o retorno da realidade elidida no curso da criação.

Eis aqui outro diálogo do eu lírico com a musa, em que ele se deixa conduzir no fluxo da criação, e que ganha realce ao ser confrontado com o diálogo anterior em "Sem fantasia". A matéria poemática é, nos dois poemas, o ato intuitivo da criação, o que permite conceber as diferenças conceituais da mimese poética que alteram o posicionamento do poeta diante da criação artística.

Em "Sem fantasia", a musa se mostra internamente, a revelação poética flui da subjetividade lírica ("[...] vim pra não morrer / De tanto te esperar"; "[...] o instante de te ver / Custou tanto penar"), correlacionando a criação poética com a trajetória da busca interiorizada do eu lírico ("Das chuvas que apanhei / Das noites que varei / No escuro a te buscar"; "As marcas que ganhei / Nas lutas contra o rei / Nas discussões com Deus"). A subjetividade lírica da musa confunde-se ainda, apesar do apelo de desnudamento do "sem fantasia", expresso no título e repetido no corpo do poema, com a expressão da subjetividade do eu lírico ("Eu quero te contar"; "Eu quero te mostrar"), interiorizando a revelação poética ("Vem perder-te em meus braços / Pelo amor de Deus"; "Eu quero a prenda imensa / Dos carinhos teus"). O uso do imperativo (Vem) e dos pronomes possessivos (meu/minha/meus) ratifica a relação de identidade que se estabelece entre a subjetividade do eu lírico (menino vadio/fraco/tolo) e a subjetividade da musa (todo meu/envolver/prender), estando a primeira referenciada no campo semântico da busca subjetiva (custou/esperar/chuvas que apanhei/noites que varei/marcas que ganhei/discussões com Deus), e a segunda no campo semântico da revelação (vou/vem prender-te), a ser superada com o encontro "Eu quero a recompensa".

A voz lírica da musa, desvinculando-se da vivência do eu lírico, da busca internamente desejada, superada por meio do desnudamento ("[...] vem sem fantasia") e da entrega subjetiva ("[...] perder-te em meus braços"), conduz o eu lírico ao encontro da revelação poética, "o instante de [...] ver", mediante a transcendência da subjetividade "Custou tanto penar".

Em "As vitrines", ao contrário, a subjetividade lírica da musa, ignorando a advertência e os apelos do eu lírico ("Te avisei que a cidade era um vão / – Dá tua mão / – Olha pra mim / – Não faz assim / – Não vai lá não"), projeta-se na exterioridade ("Eu te vejo sair por aí / [...] / Eu te vi suspirar de aflição / [...] / Já te vejo brincando, gostando de ser / [...] / Nos teus olhos também posso ver"). O desvelamento retrai a visão da realidade ("Os letreiros a te colorir / Embaraçam a minha visão"), e a musa se deixa surpreender na exterioridade, vislumbrada na trajetória externa das imagens que, numa vertigem ("Cada clarão / É como um dia depois de outro dia / Abrindo um

salão"), se põem e se sobrepõem no instante da criação poética ("Os letreiros a te colorir / [...] / Já te vejo brincando, gostando de ser / Tua sombra a se multiplicar"), velando-se e desvelando-se na exteriorização da visão poética ("Nos teus olhos também posso ver / As vitrinas te vendo passar"). Ao contrário de "Sem fantasia", em que a interiorização da visão poética ("Eu quero te contar / Das chuvas que apanhei / Das noites que varei / No escuro a te buscar") configura a musa na trajetória interiorizada da busca subjetiva do eu lírico ("Eu quero te mostrar / As marcas que ganhei / Nas lutas contra o rei / Nas discussões com Deus"), em "As vitrines" a exteriorização da subjetividade lírica da musa ("Eu te vejo sair por aí") rompe os laços subjetivos da intuição criadora do eu lírico ("Passas sem ver teu vigia"), integrando a visão poética no objeto criado ("Catando a poesia / Que entornas no chão").

Também diferente de "Sem fantasia", em que a visão poética integrava a expressão subjetiva, confundindo a poesia com a enunciação do eu lírico ("Vem, meu menino vadio / [...] / [...] eu te quero fraco / [...] eu te quero tolo"), a exteriorização da musa exclui a visão poética da expressão subjetiva, dissociando a poesia da subjetividade do eu lírico ("[...] sem ver teu vigia"). A motivação criadora manifesta-se em si mesma, em seu próprio movimento de se abrir e de se fechar ("sair por aí / suspirar de aflição / frouxa de rir / brincando / gostando de ser"), metaforizada na contextualidade especular das vitrines ("Nos teus olhos também posso ver / As vitrines te vendo passar"), desvelada no momento da criação para a contemplação do eu lírico ("Passas em exposição"), mas velada na visão da realidade recomposta ("[...] a poesia / Que entornas no chão").

A exteriorização da visão poética, desvinculando a motivação lírica da expressão subjetiva do eu lírico, é fruto de um longo amadurecimento do poeta, conquistado paulatinamente, como se pode constatar num diálogo metafórico do eu lírico com as múltiplas subjetividades líricas da musa inspiradora. Refiro-me ao poema "João e Maria", em que o eu lírico está qualificado ("Agora eu era o rei / Era o bedel e era também juiz / E pela minha lei / A gente era obrigada a ser feliz") para integrar a subjetividade lírica da musa na sua expressão subjetiva ("E você era a princesa / Que eu fiz coroar / E era tão linda de se admirar / Que andava nua pelo meu país"), mas ainda despreparado para a visão da musa projetada na exterioridade ("Pra lá deste quintal / Era uma noite que não tem mais fim"). A exteriorização da subjetividade lírica da musa ("Pois você sumiu no mundo / Sem me avisar") projeta a experiência do eu lírico no vazio ("[...] agora eu era um louco a perguntar / o que é que a vida vai fazer de mim"). Ou seja, usando o ardil infantil do faz de conta para redimensionar o espaço-tempo lírico ("Agora eu era [...]"), o eu lírico rememora no fluxo da criação o diálogo com suas diversas musas, refundindo, no rito de passagem da infância para a maturidade poética, as visões interiorizadas, como em "Sem fantasia", com as visões exteriorizadas, como em "As vitrines".

4.3. A poética transcendental

Chico Buarque é um poeta comprometido com a vida. Celebra em seu canto a aventura humana de existir, de ser e estar no mundo em sociedade, compartilhando a experiência existencial com todos. Busca o sentido da vida humana em que a sua própria está inserida, descrevendo a trajetória de um eu lírico integrado na problemática humano-existencial e não diferençado em sua individualidade, daí que o sujeito do discurso esteja coletivizado no "a gente" e não particularizado no "eu", e o destinatário seja "minha gente" e não "me", qualificando-se, dessa forma, como porta-voz de sua comunidade. Não seria, portanto, presumível uma reflexão metafísica do poeta que deslocasse a angústia existencial do eixo concreto da realidade social, onde sempre esteve ancorada, para o plano subjetivo da consciência do eu lírico. Todavia, percebe-se na obra do poeta, a partir da década de 1990, não uma tematização da morte propriamente dita, mas uma reflexão sobre a transcendência. Polarizada na relação do poeta com sua obra, a tematização da transcendência vai se ampliando na tensão dialógica das poéticas mais recentes. O poeta considera, por exemplo, a relação do artista com sua obra diante da consumação do tempo histórico, vislumbrando no olhar transcendente a presença indelével do criador em sua criação, como no trecho "Palavra minha / Matéria, minha criatura, palavra / Que me conduz / Mudo / E que me escreve desatento, palavra", de "Uma palavra", de 1989, evidenciando que autor e obra se reproduzem um no outro mutuamente.

Para configurar uma perspectiva da ideia de transcendência poética, de como o poeta concebe a permanência da obra independente dele, basta tomar alguns poemas em que essa concepção aparece referenciada metonimicamente no próprio título, como em "De volta ao samba", de 1993, que expressa no diálogo do eu lírico com a poesia (o samba) um retorno definitivo ("Pensou que eu não vinha mais, pensou / Cansou de esperar por mim / Acenda o refletor / Apure o tamborim / Aqui é o meu lugar / Eu vim") e, ao mesmo tempo, uma despedida também definitiva ("Eu era sem tirar nem pôr / Um pobre de espírito ao desdenhar seu favor / Porém meu samba, o trunfo é seu / Pois quando de uma vez por todas / Eu me for / E o silêncio me abraçar / Você sambará sem mim / Acenda o refletor / Apure o tamborim / Aqui é o meu lugar / Eu vim"). Já em "Tempo e artista", também de 1993, a ideia de transcendência está associada ao entendimento de que a ação do tempo modela a arte e o artista, fundindo-os na obra que recria seu criador ("No anfiteatro, sob o céu de estrelas / Um concerto eu imagino / Onde, num relance, o tempo alcance a glória / E o artista, o infinito"), e também em "Como um samba de adeus", de 1995, em que permanece a mesma ideia de transcendência ("Como nunca mais, eu penso / Como um samba de adeus / Com que jeito acenar / O meu lenço / Branco"). Em outros, a ideia de transcendência vem referenciada metaforicamente, como em "Cantiga de acordar", de 2001, que faz emergir a sensação estranha de que a execução da cantiga acorda o criador numa mistura de sonho e torpor ("Mas / Foi um sonho bom / De sonhar porque / Me sonhava com / Você / E então seu canto veio me acordar"), em "Bolero blues", de 2006, que expressa, no

diálogo com a MPB, a mesma ideia de encontro e despedida distendida no tempo (“Mas aquela ingrata corre / E a Barão da Torre e a Vinicius de Moraes / São de repente estranhas ruas / Sem o seu vestido ficam nuas / E ao vento eu digo / – Tarde demais / Quando ela já não mais garota / Der a meia-volta / Claro que não vou estar mais nem aí”), em “Porque era ela, porque era eu”, de 2006, que, num diálogo final com a musa, final porque síntese de todos os diálogos, o poeta se reconhece no ato consumado de sua criação: “Hoje, lembrando-me dela / Me vendo nos olhos dela / Sei que o que tinha de ser se deu / Porque era ela / Porque era eu”. O poema “Sempre”, também de 2006, em que o poeta, refletindo dialogicamente sobre o permanente e o efêmero (“Vejo estrelas que já foram / Noite afora para sempre”), supera a efemeridade da vida (“Quando cada instante é sempre”) na transcendência artística (“O teu corpo em movimento / Os teus lábios em flagrante / O teu riso, o teu silêncio / Serão meus ainda e sempre”).

A tematização da transcendência, ainda em processo de conscientização no curso da obra, intensifica-se no *Chico*,[24] mas o poeta não questiona a motivação poética da transcendência, evitando, assim, a angústia existencial do conflito.

5. A URDIDURA DAS LEMBRANÇAS MEMORÁVEIS NO *CHICO*

O poema é uma expressão subjetiva do eu lírico que integra referencialmente a proposição de realidade pressuposta diante da qual o poeta reagiu. A proposição de realidade pressuposta na criação do poema é, em princípio, a mesma proposição de realidade histórica da experiência existencial do poeta, mas não obrigatoriamente. Compreende-se que ela deve ser sempre a proposição de realidade imediata do eu lírico, para que ele possa reagir diante dela e integrá-la referencialmente na experiência lírica. Mas pode ser um segmento de realidade histórica ou ficcional, afastado no tempo e no espaço da proposição de realidade histórica imediata da experiência existencial do poeta. Por exemplo, as proposições de realidade diante da qual o eu lírico reagiu, referenciada no poema “Cala a boca, Bárbara”, segmento de realidade histórica do Brasil colonial do século XVII, e “O que será”, segmento de realidade ficcional do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, não coincidem com a proposição de realidade histórica imediata da experiência do poeta. Claro que é o poeta que elabora a matéria dos referidos poemas, mas, por uma exigência da mimese poética, ele terá de creditá-la às individualidades líricas que estão sincronizadas espacial e temporalmente com suas respectivas proposições de

realidades, no âmbito das quais realizam suas respectivas experiências existenciais.

Compreende-se, de igual modo, que a proposição de realidade pressuposta, diante da qual o eu lírico reagiu, referenciada nos poemas "A banda", "Essa moça tá diferente" e "Apesar de você", por exemplo, era a mesma, no seio da qual o poeta realizava sua experiência existencial, mas que hoje constitui um segmento histórico de realidade consumado, espacial e temporalmente distanciado dele. Assim, as diversas proposições de realidade pressupostas referenciadas na expressão subjetiva do eu lírico buarqueano são segmentos historicamente consumados da realidade brasileira, que o poeta pode acessar internamente, pela memória subjetiva de suas lembranças, ou externamente, pela memória poética do eu lírico. Ou seja, elas podem constituir proposições de realidade pressupostas para nova criação lírica e, como todas elas, transfiguradas na criação artística, independem do tempo e do espaço, são ainda e sempre proposições de realidade imediatas da experiência do eu lírico, sempre poderão ser referenciadas com outras, mescladas na expressão subjetiva do eu lírico, inclusive com a imediata da experiência existencial do poeta.

No *Chico*, CD de 2011 de Chico Buarque, identifica-se a proposição da realidade histórica atual, referenciada na instância discursiva do presente, que é a mesma da experiência existencial do poeta, por exemplo, a referência à internet e o registro linguístico "Tipo um baião", ("[...] você tipo me adora / [...] / Igual que nem / [...] / Tipo assim num baião"); a proposição de realidade ficcional, referenciada na contextualização lírica[25] da situação existencial romanesca, em "Nina", por exemplo. E a proposição da realidade lírica, referenciada na construção da imagística poética e dos diálogos do eu lírico com a poesia. As proposições de realidade pressupostas para criação lírica, reproduzidas na referencialidade sígnica dos poemas, contrapostas e inter-relacionadas na expressão subjetiva do eu lírico, reinscrevem-se na proposição da realidade histórica imediata do poeta, reciclando a experiência existencial de ser e estar no mundo.

A hibridação[26] poética das proposições de realidade na referencialidade sígnica dos poemas mescla as experiências líricas e romanescas na expressão subjetiva do eu lírico, permitindo que o poeta vivencie sua experiência existencial de ser e estar no mundo no fluxo e refluxo ("Ondas que vêm / ondas que vão") da memória poética, daí a trama memorável que, já indiciada nos registros ("E era o amor uma obscura trama") e no título "Querido diário", do primeiro poema, vai se configurando na urdidura das lembranças espelhadas na imagística lírica dos diálogos amorosos do eu lírico com suas musas, nos sete poemas seguintes, de "Rubato" a "Nina", para ser explicitada de vez na hibridação discursiva da referenciação poética no penúltimo poema, "Barafunda". E, como se não bastasse, a trama memorável se refaz metaforicamente em "Sinhá", o último poema, reconstruindo a memória poética ("Cantor atormentado / Herdeiro sarará / Do nome e do renome / De um feroz senhor de engenho / E das mandingas

de um escravo") na contextualização lírica da memorialística brasileira ("E assim vai se encerrar / O conto de um cantor / Com voz de pelourinho / E ares de senhor").

A memória poética, espelhada na urdidura das lembranças e esquecimentos contextualizados nos poemas, reproduz-se interativamente na nova interface lírica projetada na referencialidade espaço-temporal da proposição da realidade histórica imediata da experiência do poeta. A memória poética vem desarticulada nas lembranças e esquecimentos do eu lírico, que, debruçado sobre ela, transforma e reinterpreta as palavras e as imagens armazenadas no passado, para iniciar-se num novo tempo. Os poemas, vias operacionais da interface lírica, disponibilizam os *links* de acesso à memória poética.

"Querido diário": faz cinco registros autônomos, como se referisse cinco dias da semana, de segunda a sexta-feira, por exemplo, mas o fato que importa assinalar é que, ao tornar público o seu "querido diário", o poeta explicita sua intenção de compartilhar com o público suas lembranças memoráveis. Destacando cinco contextos de fala do eu lírico no passado e no presente, evoca os poemas em que essas lembranças memoráveis estão registradas na memória poética de sua lírica. Por exemplo, no conjunto de poemas de *Chico*, os poemas "Rubato", "Essa pequena", "Tipo um baião", "Se eu soubesse", "Nina" e dezenas de outros do passado estão ligados à "obscura trama" amorosa do contexto de fala do tópico quarto, "Sem você 2" e outros do passado à ideia de transcendência do contexto do tópico três, e "Sinhá" e outros muitos do passado à violência do contexto de fala do tópico dois. "Querido diário", além de um suporte de configuração rápida das lembranças memoráveis do poeta, guardadas na memória poética da lírica buarqueana, alerta para o fato de que os poemas estão integrados uns aos outros, e devem ser apreciados no âmbito da intertextualidade poética, e não apenas em relação ao universo sígnico particular de cada um.

"Rubato", por exemplo. O poema faz o registro de criação de uma canção, que, reproduzindo-se nos três segmentos textuais que o compõem, evidencia a recriação da obra em diferentes contextos por outros autores, como "Construção", reproduzindo-se metaforizada no processo de criação do poema. Mas é a "nossa íntima canção" que, com notas trocadas, vai expor os segredos do compositor com sua musa nos trinados de um ladrão, audível nos primeiros acordes e nas vozes dialógicas dos primeiros versos ("Aurora, eu fiz agora / Venha, Aurora, ouvir agora / A nossa música"), não deixa dúvidas ("Estava à toa na vida / O meu amor me chamou / Pra ver a banda passar"), é "A banda" a música roubada e recriada no poema. Desvinculada de seu contexto de criação ("A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu / A lua cheia que vivia escondida surgiu / Minha cidade toda se enfeitou / Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor"), vai ser polida, retocada "com maior talento", e recriada num novo contexto de realidade, conformada aos novos meios tecnológicos de comunicação, para se espalhar pelo mundo ("[...] já retoco os versos com maior talento / Dou um polimento e exponho na televisão / O nosso amor / A nossa íntima canção / [...] / Para audiências

mundo afora"). E o que dizer do apelo insistente do compositor ("Venha, Aurora, ouvir agora / A nossa música / [...] / Venha, meu amor, venha ouvir, Amora / A nossa música / [...] / Venha, meu amor, venha ouvir, Teodora"), que convida toda a gente para despedir-se "da dor / Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor"? E, de roubo em roubo, torna-se patrimônio público no repertório erudito da música universal ("O nosso amor / [...] / Nos rompantes de um tenor / Que vai cantando com tremor / [...] / a nossa música").

O poema, demonstrando o passo a passo da atividade da memória do eu lírico no processo da criação, aprimorando, transformando e reinterpretando o material que toma do passado, é um manual ilustrado de operacionalização da interface lírica para usuários.

Outro exemplo, "Essa pequena". O poema apresenta um diálogo do eu lírico com a musa, em que a tensão dialógica se constrói a partir da contraposição dos contextos de fala do locutor ("meu tempo é curto / meu cabelo é cinza / meu dia voa / vou até a esquina / conto os meus minutos / cada segundo que se esvai") e do alocutário ("o tempo dela sobra / o dela é cor de abóbora / ela não acorda / ela quer ir para a Flórida / ela esbanja suas horas ao vento").

A contraposição dos contextos manifesta a incompatibilidade dos interlocutores, gerando o conflito de continuidade do relacionamento do eu lírico com sua musa ("Temo que não dure muito a nossa novela [...] / [...] / Acho que nem sei direito o que é que ela fala [...] / [...] / Sinto que ainda vou penar com essa pequena"). Mas a distensão lírica, com o deslocamento da instância discursiva para o contexto intimista de fala, reverte o efeito da descontinuidade ("[...] mas / Eu sou tão feliz com ela / [...] / [...] mas / Não canso de contemplá-la / [...] / mas / O blues já valeu a pena"), prolongando indefinidamente a relação.

Interpretativamente, é possível relacionar a incompatibilidade contextual e o afastamento que dificulta o entrosamento do eu lírico com sua pequena com os cinco anos de afastamento do poeta do contexto da música popular e seu esforço para desligar-se da criação ficcional e voltar a compor. Assim posto, não há dúvida de que a musa com quem o eu lírico dialoga, que, apesar de toda a dificuldade de relacionamento e a incompatibilidade declarada, brindou o poeta com um *blues*, é a MPB. Por outro lado, a interface lírica do poema, espelhada na memória poética da lírica buarqueana, promove a interação dialógica da musa de "Essa pequena" com suas contemporâneas do mesmo *Chico*, e com suas outras ilustres e memoráveis antecessoras.

Por exemplo, a charmosa moça/MPB vanguardista de "Essa moça tá diferente", de 1969: aqui também a contraposição dos contextos líricos/musicais de onde falam o locutor e o alocutário ("Eu cultivo rosas e rimas / Achando que é muito bom / Ela me olha de cima / E vai desinventar o som / Faço-lhe um concerto de flauta / E não lhe desperto emoção") revela a incompatibilidade do eu lírico com sua musa ("Essa moça tá diferente / Já não me conhece mais / Está pra lá de pra frente / Está me passando pra trás"), gerando o conflito de relacionamento que a distensão lírica,

deslocando a enunciação para o contexto intimista de fala, reverte o efeito da contraposição contextual indefinidamente ("Mas o tempo vai / Mas o tempo vem / Ela me desfaz / Mas o que é que tem / Se do lado esquerdo do peito / No fundo, ela ainda me quer bem"). E, de igual modo, interage dialogicamente com as musas que a precederam no espaço dentro/fora da janela lírica, como Carolina e Januária ("Essa moça é a tal da janela / Que eu me cansei de cantar / E agora está só na dela / Botando só pra quebrar"), e, mais adiante, com sua sucessora, a musa/MPB de "Vitrines", de 1981, que já utiliza o recurso poético do espelhamento ("Já te vejo brincando, gostando de ser / Tua sombra a se multiplicar / Nos teus olhos também posso ver / As vitrines te vendo passar / [...] / Passas sem ver teu vigia / Catando a poesia / Que entornas no chão"), que dialoga, por sua vez, com a garota/MPB de "Bolero blues", de 2006 ("Quando eu ainda estava moço / Algum pressentimento / Me trazia volta e meia / Por aqui / Talvez à espera da garota / Que naquele tempo / Andava longe, muito longe / De existir / [...] / Mas aquela ingrata corre / E a Barão da Torre e a Vinicius de Moraes / São de repente estranhas ruas / Sem o seu vestido ficam nuas / E ao vento eu digo / – Tarde demais / Quando ela já não mais garota / Der a meia-volta / Claro que não vou estar mais nem aí"), e a garota/MPB de "Bolero blues" interage dialogicamente com a pequena/MPB do *blues* de "Essa pequena", de 2011 ("Sinto que ainda vou penar com essa pequena, mas / O blues já valeu a pena"), e as demais musas da MPB de *Chico*, pois "Sem você / É o fim do show".

Se o poeta faz da memória poética a matéria dos poemas, com a intenção clara de atualizar sua obra no âmbito da imagem de mundo da primeira década do século XXI, referenciada suficientemente nos registros de fala, na modernidade tecnológica e na elaboração imagística, é lógico que ela seja, ainda que por vias diferentes, acessada por todos os poemas. De modo que a análise poema a poema acumularia uma parcela de redundância operacional, roubando o espaço de outras considerações, inclusive das descobertas pessoais dos admiradores e estudiosos da obra de Chico Buarque. Assim, passo a sugerir apenas as vias de exploração dos outros poemas.

"Tipo um baião": a contrapartida de sacrifício compensatória do *blues* do poema anterior ("Sinto que ainda vou penar com essa pequena [...]") motiva o eu lírico a buscar "[...] a essa hora", em "Outra história de amor [...]", a musa consoladora que "Somente agora você vem / [...] para enfeitar minha vida". É a musa de um romance "Tipo festa sem fim", para a "vida inteira", que o eu lírico conhece bem, pois sabe que ela não está vinculada ao canto dessa hora ("Fui cantar para você a essa hora / Logo você / Que ignora o baião"), e também que ela o desculpa pelo canto fora de hora ("[...] me adora mesmo assim / Meio mané, por fora"), pois ela o sabe vadio desde sempre no diálogo memorável de "Sem Fantasia" ("Vem, meu menino vadio / [...] / Vem, mas vem sem fantasia / [...] / Vem, por favor não evites / Meu amor, meus convites / [...] / [...] que eu te quero tolo / [...] te quero todo meu") – ("Ah, eu quero te dizer / Que o instante de te ver / Custou tanto penar / [...] / Que eu vim pra não morrer / De tanto te esperar"), que se faz e se

refaz na contraposição dialógica da lembrança ("E ainda tem / Em saraus ao luar / Meu coração / Que você sem pensar / Ora brinca de inflar / Ora esmaga / Igual que nem / Fole de acordeão / Tipo assim num baião / Do Gonzaga").

"Se eu soubesse": assinala a presença do eu lírico feminino na trama memorável de *Chico*, posicionando-se criticamente, por e em si mesma, na intertextualidade dialógica dos poemas, tornando sua enunciação um instrumento de avaliação dos contextos de fala do eu lírico.

O poema, composto de dois blocos simétricos, cada um com duas estrofes de cinco e uma de dois versos, dispõe a instância enunciativa numa estrutura lógico-reflexiva ("Ah, se eu soubesse [...] / Ah, se eu pudesse [...] / Mas acontece"), suporte formal de que a locutora se serve para promulgar uma declaração peremptória sobre sua relação com o alocutário, compatibilizando sua natureza feminina com o envolvimento lírico da musa.

A interjeição "ah", num breve suspiro de desejo, situa a locutora no contexto de fala do presente, mas logo ela se desloca para o contexto externo de fala do passado "se eu soubesse", para referir as ações de realização do seu desejo ("Não andava na rua / Perigos não corria / Não tinha amigos, não bebia, já não ria à toa / Não ia enfim / Cruzar contigo jamais"). Outro suspiro de desejo "ah", igualmente breve, a traz de volta ao contexto de fala do presente para, em seguida, retornar ao contexto interno de fala do passado "se eu pudesse" e referir as ações decisivas para a satisfação do seu desejo ("te diria, na boa / Não sou mais uma das tais / Não vivo com a cabeça na lua / Nem cantarei: eu te amo demais / Casava com outro, se fosse capaz"). Ela retorna, em seguida, para reverter o contexto de fala do passado em presente no "Mas", referindo-se à única ação que, iniciada e concluída no passado, à revelia de seu desejo, "acontece que eu saí por aí", condiciona, desde então, o seu envolvimento com o alocutário "E aí, larari, lairiri".

No segundo bloco, estruturado simetricamente em relação ao primeiro, tudo acontece tal e qual em relação à alternância dos contextos externo e interno do passado e à reversão deles no presente: "Ah, se eu soubesse nem olhava [...] / Ah, se eu pudesse não caía [...] / Mas acontece que eu sorri para ti", validando a declaração da musa ("E aí, larari, lairiri, por aí").

Metaforizado no processo de criação, o diálogo construído no poema formula a concepção de que a poesia, embora imperceptível no sentido conceitual aprisionado na linguagem, está em tudo e em toda parte, e emana do silêncio das coisas, das situações e dos contextos naturais e humanos, mas só o poeta está intuitivamente predestinado a manifestá-la no mundo. Por isso, a musa do poema fica vulnerável diante dele, não consegue resistir à atração intuitiva que a cativa, e não tem como fugir, pois ele está motivado a procurar por ela em todos os lugares e por toda a sua vida, tentando colher sua enunciação em palavra, imagem e gesto no poema, mas sem conseguir capturá-la em seu poder de silêncio e emanação. Daí que, para não cruzar nem sonhar com o alocutário do poema, a locutora não poderia, por exemplo, "andar na rua, correr perigo, ter amigos, beber, rir à toa, olhar a lagoa, ir à praia, gingar a saia, dormir nua", pois esses são os contextos de fala nos quais

o poeta a encontra desde sempre, de “Com açúcar, com afeto” até “Tipo um baião”.

Por fim, a declaração da musa não deixa dúvidas: poeta e poesia estão irrevogavelmente vinculados um ao outro desde os tempos imemoriais da criação, confirmando a contraposição do eu lírico com a musa na tensão dialógica dos poemas anteriores.

“Sem você 2”: está vinculado ao contexto de fala da transcendência do “Querido diário”, inerente à ideia de elevação espiritual (“Hoje pensei em ter religião / De alguma ovelha, talvez, fazer sacrifício”), mediante a sublimação da relação amorosa (“Por uma estátua ter adoração / Amar uma mulher sem orifício”).

O poema configura um diálogo do eu lírico com uma musa que, pela referência a “Sem você”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e pela citação no verso “As suas músicas você levou”, identifica-se com a MPB. A tematização da transcendência já se fazia presente nos diálogos do eu lírico com a musa nos poemas anteriores, configurada no afastamento consciente do eu lírico, decorrente da incompatibilidade dos contextos de fala dos interlocutores, e também em “Nina”, no deslocamento evasivo para a realidade ficcional, em busca da musa romanesca. Mas, em “Sem você 2”, o sentido de transcendência está vinculado à conscientização e aceitação da ausência, pois, na verdade, o eu lírico dialoga com a ausência da musa, e não com ela mesma. Na primeira estrofe, o contexto de fala do eu lírico integra a constatação da ausência da musa (“Sem você / É o fim do show”), colocando-o diante de uma situação irremediável (“Tudo está claro, é tudo tão real / As suas músicas você levou”) em que não cabe apelação (“Mas não faz mal”).

Nas duas estrofes seguintes, a situação de ausência se impõe (“Sem você / [...] / Pois sem você”) e a fala do eu lírico emerge do vazio interiorizado (“Dei para falar a sós / Se me pergunto onde ela está, com quem / Respondo trêmulo, levanto a voz”) e exteriorizado da ausência (“O tempo é todo meu / [...] / Passo o domingo olhando o mar / Ondas que vêm / Ondas que vão”), carecendo de apelo (“Mas tudo bem”). Na última estrofe, o eu lírico, deslocando a instância enunciativa do contexto da ausência da musa para o contexto do silêncio da ausência (“Sem você / É um silêncio tal / Que [...]”), insere no contexto mediato da transcendência (“[...] ouço uma nuvem / A vagar no céu”) o contexto imediato da experiência subjetiva (“Ou uma lágrima cair no chão”), que, contrapostos no efeito sinestésico de audição da imagem e da alternativa conjuntiva (“[...] ouço uma nuvem / [...] / Ou uma lágrima [...]”), polarizam o eixo transcendental (“[...] no céu”/“[...] no chão”).

A via de conscientização da ausência da musa não integra o enfrentamento da separação “Mas não faz mal / [...] / Mas tudo bem / [...] / Mas não tem nada, não”, evitando assim a angústia da transcendência. Porém, a aceitação, sem qualquer questionamento da inexorabilidade da situação, não traz o conforto da paz, mas a melancolia da conformação. O efeito melancólico da conformação está configurado em todos os poemas e

amplificado na estrutura melódica das canções, que, com os demais recursos musicais da mescla de gêneros e ritmos, integra o significante do signo poético. Metaforizado na relação do poeta com a MPB (ou poesia), fica claro que o poeta tem consciência da transcendência, e percebe que, na incompatibilidade dos contextos de fala, está implícito o deslocamento da motivação lírica para o contexto metafísico da transcendência, mas o poeta evita o enfrentamento da questão, opondo-lhe o beneplácito efeito da resignação.

"Sou eu": como a voz da mulher em "Se eu soubesse", a voz do malandro também tinha de emergir no espelhamento da memória poética, pois foi a partir da raiz mítica do sambista/malandro que o eu lírico integrou os referenciais simbólicos da malandragem na construção da subjetividade lírica, desde que era "[...] sem compromisso / Sem relógio e sem patrão". E "Eis o malandro na praça outra vez", só que, ainda mais malandro na arte da sedução, deu um polimento caprichado na imagem desgastada pelas "más línguas" e pronto, volta a mandar no samba desde sempre, cabendo-lhe, por honra e graça, a façanha de apagar a brasa e levar a moça para casa.

"Nina": é a musa romanesca do mundo da ficção. Diferente da lírica, a narrativa literária apresenta uma matéria romanesca que tem duas dimensões significantes, uma real, e outra ficcional. A dimensão real é uma moldura de mundo, elaborada referencialmente, no âmbito da qual se insere a ficcional, que é uma situação existencial imaginária, criando-se, assim, a proposição de realidade ficcional do romance. Essa moldura de mundo pode ter representação histórica ou não, isto é, pode ser documental, mencionando nomes verdadeiros de cidades, bairros, ruas e demais logradouros públicos, de casas de espetáculos, de peças literárias, registro de datas e eventos, ou mesmo basear-se num fato histórico, de modo a tornar o trajeto dos personagens reconhecível, mas pode, também, simplesmente não mencionar nome algum ou, até mesmo, inventá-los. Na narrativa moderna e pós-moderna a moldura de mundo tem representação histórica acentuada, daí a denominação crítica de ficção ensaística de natureza histórica, biográfica etc. Todavia, por mais que os personagens de ficção possam transitar pelas ruas e cidades do mundo, frequentando os mesmos lugares, fazendo as mesmas coisas e o mesmo trajeto que nós, isso não transforma essas criaturas imaginárias em seres históricos, já que elas são criadas por um processo que imita o processo natural de criação dos seres humanos.

Nina é uma musa romanesca, que vive uma situação de realidade imaginária no mundo da ficção, que é outro mundo, apartado do mundo da experiência histórica do poeta, pelo qual transitam as musas inspiradoras da lírica. A moldura de realidade do seu mundo pode ser vista na "tela" com riqueza de detalhes, o país, a cidade e até mesmo a casa onde mora, mas não ela mesma, uma criatura ficcional concebida na imaginação do autor. Nina escreve cartas e, embora a barreira intransponível que separa os dois mundos, o real e o ficcional, espera conhecer o poeta em breve, desejo esse, em princípio, impossível de realizar-se.

Mas não existem barreiras no tempo e no espaço para o eu lírico, que,

referenciando a proposição de realidade ficcional da personagem, rapta a musa romanesca numa valsa russa e a exibe na janela lírica das musas poéticas da MPB, para dialogar com o poeta. E toda vez que a valsa toca, ela interrompe alguma carta e vem.

"Barafunda": memória é uma reconstrução do passado no presente, um projeto de eliminação, transformação e reinterpretação das palavras e imagens armazenadas, para anunciar um novo tempo. O poema configura essa atividade da memória sobre o passado e, recolhendo a mescla desordenada de lembranças e esquecimentos da memória poética, faz o resgate do que é memorável, ou seja, das lembranças que engendram o novo tempo, deixando no esquecimento aquelas consumadas no passado. Por exemplo, na reconstrução memorável das décadas de 1960 e 1970, o poema retoma a interface lírica e apaga as vias verbais e imagísticas de acesso às lembranças não memoráveis, que o poeta diz ter gravado na memória, mas esqueceu da senha. É que a única forma dessas experiências consumadas contribuírem no presente para a fundação de um novo tempo é ficar no esquecimento. Só as experiências do passado que, espelhadas na construção das lembranças memoráveis ("Salve o dia azul / Salve a festa / E salve a floresta, salve a poesia / E salve este samba [...] / [...] / A vida é bela"), apontam um direcionamento para a experiência coletiva, adequado às sinalizações do novo tempo ("É Garrincha, é Cartola e é Mandela"), devem ser inoculadas no presente ("[...] antes que o esquecimento / Baixe seu manto / [...] cinzento"). O poema é, simultaneamente, uma celebração, um rito de passagem e uma festa de iniciação do novo tempo que se anuncia.

"Sinhá": não basta deixar no esquecimento da memória poética as lembranças conflituosas da experiência consumada do passado e perder a senha, pois elas são lembranças atávicas, vinculadas ao legado ancestral de fundação da identidade cultural de povo e nação, e podem ser acessadas de fora, diretamente da interface matricial. O poeta constrói sua identidade lírica na contraposição das lembranças originárias, assumindo, dessa forma, a herança conflituosa da hibridação cultural, daí o cantor "Com voz de pelourinho / E ares de senhor". Para lançar as lembranças atávicas no esquecimento da memória poética, o poeta reinterpreta e transforma o legado ancestral da hibridação cultural originária, para consumar o "conto" do "Cantor atormentado".

Reagindo diante da proposição de realidade primordial das representações socioculturais, referenciada no contexto de fala do presente pela plasticização da cena de crueldade do escravo no tronco, o eu lírico retoma do passado o substrato cultural de hibridação de sua identidade, "Herdeiro sarará" do "nome e do renome / De um feroz senhor de engenho" e das "mandingas de um escravo / Que [...] enfeitiçou Sinhá", e refunde os referenciais históricos e simbólicos de sua cosmologia na contextualização lírica da memorialística brasileira, para deixar no esquecimento das lembranças memoráveis do presente o "conto" consumado do cantor atormentado "Com voz de pelourinho / E ares de senhor" do passado.

Chico Buarque reflete sobre o passado armazenado na lírica

buarqueana, reinterpretando e transformando a matéria histórica, política e social do Brasil contextualizada em sua obra a partir da década de 1960, quando estreia na MPB, até o presente, construindo na urdidura das lembranças memoráveis de sua experiência existencial um memorial lírico da realidade brasileira e do mundo. As memórias, como manifestações do gênero ensaístico, não são um mero registro de um amontoado de lembranças e acontecimentos armazenados no passado, mas uma atividade rememorativa do sujeito sobre esse passado tomado como objeto de sua reflexão. A atividade da memória consiste em destruir, reinterpretar e transformar contextos, imagens e palavras do passado, para inaugurar um novo tempo no presente, sinalizando um novo começo pessoal e coletivo para a construção do futuro desejado. É o que faz o poeta na construção da memória lírica, ao retomar a matéria histórica, social e política armazenada na memória poética para reinterpretar e transformar o legado de sua obra, construindo e desconstruindo o passado na urdidura interna de lembranças e esquecimentos. Por isso, no processo de construção e desconstrução das lembranças, reproduzido discursivamente em "Barafunda" ("era isso... não, era aquilo... ou era isso... não, é aquilo"), o legado lírico integra as lembranças memoráveis no presente e as imemoráveis no esquecimento. As lembranças do contexto de violência, particularmente das décadas de 1960 e 1970, ficaram alojadas no esquecimento da memória poética, e as vias de acesso a partir do "Querido diário" ("Hoje a cidade acordou toda em contramão / Homens com raiva, buzinas, sirenes, estardalhaço"), que sinalizam os conflitos de rua do passado ("De volta a casa, na rua recolhi um cão / Que de hora em hora me arranca um pedaço"), foram apagadas no "conto" do "Cantor atormentado / Herdeiro sarará", consumado no contexto ancestral de violência de "Sinhá".

Mas não se trata da construção ensaística das memórias de Chico Buarque, um testemunho pessoal sobre o segmento histórico de sua experiência de realidade, e sim da construção poética das memórias do eu lírico, ou seja, um depoimento do poeta sobre sua obra. Fazendo da memória poética a matéria dos dez poemas de *Chico*, o poeta reinterpreta e transforma imagens, palavras, gêneros musicais e formas artísticas, reciclando os múltiplos sentidos de sua obra, para inaugurar um novo desdobramento do seu projeto poético de criação.

Por fim, o efeito da hibridação dos contextos de fala do eu lírico, dos gêneros e ritmos musicais reinscreve, na urdidura memorável das lembranças, o silêncio da ambiguidade poética, e do silêncio emerge a enunciação poética das múltiplas vozes que fazem as representações do social na lírica buarqueana, num concerto memorável do coro lírico para uma audiência em estado de graça.

6. CONCLUSÃO

O propósito deste ensaio foi demonstrar a existência de um projeto poético que, integrando os procedimentos líricos e as formas artísticas no processo de criação, configura o princípio estruturante do universo sígnico buarqueano, e flagrar, no curso da reflexão, a preocupação constante do poeta em desvendar o mistério de sua criação e compreender, por meio da incessante vigília poética da reciclagem, os múltiplos significados de sua obra.

20. Este ensaio apresenta uma nova versão, resumida e simplificada, de “O projeto poético buarqueano”, que constitui o capítulo 6 do livro SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo:* representações do social na poesia de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. Integra também o ensaio uma análise das letras do CD *Chico*, de 2011.

21. Ver SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo:* representações do social na poesia de Chico Buarque. Op. cit.

22. Todos os textos foram reproduzidos de BUARQUE, Chico. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

23. Esclareço que utilizarei a categoria silêncio *versus* linguagem para a interpretação crítica da oposição entre “Eu queria não cantar / Eu quero fazer silêncio”, proposta pelo poema, mas formulada semiologicamente como uma condição natural de produção do sentido preexistente à sua manifestação na linguagem verbal, e não plenamente de acordo com a formulação filosófica de Wittgenstein. A formulação teórica a que me refiro está em: SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira:* teoria, crítica e percurso. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, vol. 1.

24. Biscoito Fino, 2011.

25. Não há narrador nem relato narrativo, mas contextualização lírica, já que a proposição de realidade ficcional está pressuposta e integrada na expressão subjetiva do eu lírico. A formulação teórica que distingue relato narrativo e contextualização lírica da proposição de realidade pressuposta está em: SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo:* representações do social na poesia de Chico Buarque. Op. cit.

26. Recurso poético inerente ao princípio mimético de criação da lírica pós-moderna. A formulação teórica da hibridação lírica está em: SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira:* teoria, crítica e percurso, vol. 1. Op. cit.

A FORÇA DOS ELOS DA “CORRENTE”

Charles A. Perrone

A canção “Corrente” (1976), de Chico Buarque de Hollanda, se destaca de dois modos: como exemplo de contradiscurso no contexto do regime militar autoritário e como instância da poesia da Geração MPB. Entre os cantos de “resistência” ou “protesto” do ilustre cancionista, “Corrente” tem algumas características especiais quanto à estrutura da composição e no que se refere à sua veiculação. Para compreender isso é necessário atentar para o encarte do LP do qual ela figura, *Meus caros amigos*.

Em geral, o aspecto gráfico é relevante na discussão acerca da interseção das séries literária e musical nas décadas de 1960 e 1970. Chico se iniciara como autor já com *A banda: manuscritos de Chico Buarque de Hollanda* (1966, com o conto “Ulisses”) e *Fazenda modelo: novela pecuária* (1974), além dos dramas *Roda viva* (1968), *Calabar: o elogio da traição* (1973, com Ruy Guerra) e *Gota d’água* (1975, com Paulo Pontes), com seus muitos casos de poesia dramática cantada. Em termos de invenção, podem ser mais intrigantes as ocasiões em que o compositor se vale do veículo material do disco (encarte, capa, contracapa) para enriquecer o discurso cantado. Para melhor entender a extensão tanto da arte da MPB quanto da sua voz antirregime, vale a pena examinar momentos particularmente expressivos do cruzamento da lírica cantada com a sua representação gráfica, caso de “Corrente”.

Desde a segunda metade da década de 1960, fala-se no Brasil na relevância literária da música popular contemporânea. Além da esfera primária da canção, a *performance* ao vivo ou a gravação, há um segundo nível, as letras impressas. Estas também são avaliadas e provocam a questão: os textos de música popular podem ser considerados manifestações literárias? Quando impressas, as letras constituem um modo secundário de comunicação artística que possui, em certos casos, pertinência literária. No Brasil, desde fins dos anos 1960, letras de canção têm estado disponíveis para

leitura nas capas de discos ou em encartes que os acompanham, em programas de *shows*, em revistas literárias (amiúde da chamada imprensa nanica) e até mesmo em livros. Nos Estados Unidos, aponta-se a impressão de letras/poemas nas capas dos discos como uma evidência cada vez mais acentuada do significado cultural da música popular nos anos 1960.[27] O mesmo se pode argumentar em relação à situação brasileira. As letras impressas podem superar sua função meramente funcional ou prática. Além de dispositivo informacional, auxílio para a memorização ou ferramenta para acompanhamento, podem servir de guia para compreender atitudes culturais em mutação.

Muitas vezes pode-se afirmar que um compositor ou letrista revela intenções de escritor quando faz registrar suas letras na capa ou no encarte de um disco. Há versos cuidadosamente ordenados, aparecem arrumações espaciais bastante peculiares, letras em itálico ou maiúsculas assumem papéis significativos, epígrafes e comentários cantam. Enfim, há elementos complementares a criar estilos propositais. Ao mesmo tempo, para mostrar semelhanças entre literatura e música popular, o crítico pode se referir a temas, alusões, fontes, figuras de linguagem etc., sem desfigurar a totalidade músico-poética original. Um estudo da interseção das séries literária e musical gira inevitavelmente em torno dos aspectos textuais, incluindo o texto musical como um artefato impresso. Claro, a avaliação literária do texto não significa uma apreciação estética completa da canção. Contudo, os poemas e as letras de música bem elaboradas podem ser considerados subdivisões da categoria geral da poesia em seu sentido amplo: um texto versificado com beleza de expressão e pensamento.

No cancioneiro de Chico Buarque, há dois casos em que o poeta-compositor manipula o artefato gráfico com resultados estupendos. Tal manipulação se apresenta em “As vitrines” (1981), de orientação mais poético-afetiva, e “Corrente”, de preocupação mais poético-política. As duas composições revelam a habilidade do artista de torcer a organização textual a ponto de criar um plano a mais. Estão elas baseadas na duplicidade, num tipo de intertextualidade em que as relações entre diferentes versões de um mesmo texto são altamente significativas. Demonstram também que o registro escrito de uma letra pode ser a chave para a apreciação de uma música como um todo. O caso de “As vitrines” pode ser apreciado em *Letras e letras da MPB*.[28] O outro caso será tratado a seguir.

“Corrente” é um samba de tom meio alegre e andamento moderado. A

letra consiste em uma cadeia de dezesseis frases simples cantadas de três maneiras, esta multiplicidade contendo a chave do engenho. Os significados e ênfases da primeira versão são alterados quando a letra é repetida, primeiro em virtude de modificações na articulação verbo-melódica (relação das palavras com as notas musicais) e depois por uma enunciação invertida do texto. A força da(s) letra(s) não se encontra, como em muitos poemas, no campo imagético ou na sutileza da ideia propriamente dita, mas na metáfora sugerida no título e no jogo formal que descobre um outro dizer. Em um texto contido no encarte do LP, o compositor provê uma nota do autor (n. do a.) e dá uma pista para o usuário (leitor ou ouvinte) lidar com a ambiguidade do texto, referindo-se especificamente a leituras alternativas:

(n. do a.: nesta corrente, os versos são
elos que podem ser dispostos livremente,
conforme as preferências do usuário;
observe-se, por exemplo, que uma
mesma corrente tanto pode ser lida
para a frente quanto para trás)

[seguem créditos dos músicos, 12 linhas]

Eu hoje fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho
Eu acho que o meu samba é uma corrente
E coerentemente assino embaixo
Hoje é preciso refletir um pouco
E ver que o samba está tomando jeito
Só mesmo embriagado ou muito louco
Pra contestar e pra botar defeito
Precisa ser muito sincero e claro
Pra confessar que andei sambando errado
Talvez precise até tomar na cara
Pra ver que o samba está bem melhorado
Tem mais é que ser bem cara de tacho
Não ver a multidão sambar contente
Isso me deixa triste e cabisbaixo
Por isso eu fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho
Eu acho que o meu samba é uma corrente
E coerentemente assino embaixo
Hoje é preciso refletir um pouco
E ver que o samba está tomando jeito
Só mesmo embriagado ou muito louco
Pra contestar e pra botar defeito
Precisa ser muito sincero e claro
Pra confessar que andei sambando errado

[...]
[cantam-se versos 15-2]

Existem várias referências a um subtítulo de "Corrente", que é "Este é um samba que vai pra frente". Esse acréscimo consta do volume *Letra e música 1*[29] (1989), de Chico Buarque, mas não do encarte nem da etiqueta do LP *Meus caros amigos*. De toda forma, se esse sentido não está explícito num subtítulo, está totalmente implícito na letra, pois integra dois dos versos centrais. A frase alude à promoção do regime militar via canção ufanista do quinteto *pop rock* Os Incríveis, "Este é um país que vai pra frente" (Heitor Carillo), que consta de um compacto duplo da RCA autodenominado "Disco especial da Presidência da República", com o título *"Trabalho e paz" de mãos dadas é mais fácil*. Nessa canção, o país é celebrado como sendo "De uma gente amiga / E tão contente / […] / De um povo unido / De grande valor". Trata-se de "[…] um país que canta / Trabalha e se agiganta / É o Brasil do nosso amor". Este canto pró-regime está repleto de alusões: ao ufanismo de c. 1900, ao hino nacional, à mitologia do samba dionisíaco, ao samba de exaltação, à apologia do trabalho do regime varguista etc. E tudo isso ecoa em "Corrente".

No samba de Chico, a expressão "bem pra frente" (versos 1 e 16) sublinha a direção dianteira, mas tem também um significado político inexorável que decorre da ligação com a musiquinha patrocinada pelo chefe do governo. Na primeira vez em que se ouvem as palavras, elas parecem compor uma palinódia, ou seja, um poema em que o autor se retrata do que disse num poema anterior, e representa, de modo figurado, uma mudança de opinião (política). A voz lírica – e para quem quiser fazer a extensão, o compositor e cantor – aparentemente manifesta um *mea culpa*. Em se tratando de Chico Buarque, seria por sua reconhecida crítica à situação brasileira, à conjuntura de repressão e censura. Estaria oferecendo "um samba bem pra frente", pois adota a frase "Este é um país que vai pra frente", que serviu de *slogan* para os militares e o suposto "milagre econômico" brasileiro. Continuando, os versos 7-8 ("Só mesmo embriagado ou muito louco / Pra contestar e pra botar defeito") parecem dizer que somente um ensandecido poderia encontrar alguma falha no sistema. A primeira parte da música termina com o verso explicativo 16 ("Por isso eu fiz um samba bem pra frente"), e o que se justifica é uma aparente aceitação de uma melhora das condições.

A seguir acontecem transformações. A segunda parte da música repete a melodia, mas pula o primeiro verso e começa já no segundo ("Dizendo realmente o que é que eu acho"). O que faz com que "dizendo" modifique "acho" (do verso 3 – "Eu acho que o meu samba é uma corrente") em vez de "fiz" (do verso 1 – "Eu hoje fiz um samba bem pra frente"), como acontece primeiramente. Isso salienta tanto a forma-mensagem da canção quanto a continuidade do trabalho do compositor na mesma ("o" [samba] em vez de "um" [samba]). A segunda parte da canção não mais termina com a

expressão “pra frente”, mas, ao contrário, com as palavras “triste e cabisbaixo”, uma mudança significativa de atitude. “A ênfase revela de repente os constrangimentos da força e do arbítrio”, conforme aguda análise de José Miguel Wisnik.[30] Na terceira parte da música (vocalização dos versos 2-15), surgem duas vozes sobrepostas, uma reproduzindo a segunda parte e a outra cantando os mesmos versos em ordem invertida, conforme sugere a nota do autor na versão impressa da letra da composição. Os resultados dessa inversão são profundos. Inicialmente, a voz lírica propõe que não perceber condições favoráveis se deve às suas próprias deficiências, mas, quando os versos são invertidos, uma postura negativa se ergue, a crítica passa a justificar-se. Mais adiante, nos versos 9-10 (“Precisa ser muito sincero e claro / Pra confessar que andei sambando errado”), aparece o desejo do personagem de ser “sincero e claro” para confessar seus erros; no sentido inverso (versos 11-10 – “Talvez precise até tomar na cara / Pra confessar que andei sambando errado”), tal confissão emergiria somente de um esforço incomum. Da mesma forma, os versos 9-8 (“Precisa ser muito sincero e claro / Pra contestar e pra botar defeito”) propõem a necessidade de sinceridade e clareza para encontrar falhas e contestar (por implicação, os princípios do sistema), e não para confessar os erros, como antes. No fim das contas, a circularidade da corrente de elos-versos é melancólica (“triste e cabisbaixo”) e irônica. A canção salienta “pra frente” não para exprimir um otimismo oficial, mas para instituir um questionamento – verbo-sintático, político – do sistema, do regime, dos militares que governam. A apreciação de “Corrente” como uma canção de estrutura variável, acompanhada de um texto que convida o leitor a participar, revela a habilidade de Chico em manipular a significação com a utilização de meios formais. “Corrente” comprova a constante preocupação com os problemas sociais na canção desse artista, mesmo quando parece estar cantando outras coisas.

Dada a *tramoia* executada nesse samba, e o alerta gráfico no encarte, Chico ficou na dúvida se deveria ele mesmo assinar a composição ou usar pseudônimo, como fizera antes para driblar a censura. De acordo com Wagner Homem, em *Histórias de canções: Chico Buarque*,[31] Chico até pensou em mandar “Corrente” para a censura com um pseudônimo já preparado, Pedrinho Manteiga. Assim, poderia fazer com que os censores ignorassem que o verdadeiro autor era Francisco Buarque de Hollanda, uma espécie de *nêmesis* do regime. Em 1974/1975, cansado da perseguição da censura, arbitrária e vingativa, Chico criou um tal de Julinho da Adelaide, suposto autor de canções como “Acorda amor”, “Jorge maravilha” e “Milagre brasileiro”. E o contradiscurso na letra dessas composições vibra e ressoa no samba amoroso, maravilhoso, miraculoso que é “Corrente”, que o compositor mandou para a aprovação e gravou sem utilizar pseudônimo.

27. Cf. PICHASKE, David. *A generation in motion:* popular music and culture in the sixties. New York: Schirmer Books, 1979.

28. Cf. PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. 2ª ed. Booklink: Rio de Janeiro, 2008.

29. BUARQUE, Chico. *Letra e música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 142.

30. WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez". In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70:* ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Ed. Senac Rio, 2005, p. 26.

31. HOMEM, Wagner. *Histórias de canções:* Chico Buarque. São Paulo: LeYa, 2009, p. 152-153.

CHICO BUARQUE: QUE SONHO É ESSE?[32]

Cleusa Rios Pinheiro Passos

[...]
Que sonho é esse de que não se sai
E em que se vai trocando as pernas
E se cai e se levanta noutro sonho
[...]

Chico Buarque, "Sonhos sonhos são"

Entre inúmeros aspectos das canções de Chico Buarque de Hollanda, difícil não notar a insistência do sonho, entendido seja como utopia, seja como devaneio, seja como representações que afloram durante o sono do sujeito lírico. Em qualquer das possibilidades, sempre haverá a busca de realização de um desejo – coletivo e/ou pessoal –, recuperando-se aí contribuições freudianas sobre o assunto e, analogicamente, seus procedimentos oníricos no ato de criar. Ao longo de sua vasta produção, é preciso escolher aqueles sonhos-canção que interessam a uma leitura bastante específica, voltada para a poética de seus textos, e, portanto, lacunar, uma vez que o outro lado, o musical e constitutivo do trabalho do artista, será enfocado apenas tangencialmente.

Aos especialistas fica a tarefa de tal complementação, pois nosso eixo é a questão onírica (observada em décadas distintas da obra do compositor) e seu diálogo com a tradição literária, particularmente o estabelecido entre

“Sonhos sonhos são”,[33] integrante do CD *As cidades*, de 1998, e a criação teatral *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.[34] A isso se acresce uma hipótese que merece reflexões mais aprofundadas: em sua trajetória, certo tom melancólico parece ganhar maior espaço no decorrer dos anos, ressurgindo em muitas passagens das canções elencadas como fio interpretativo complementar.

Se tu falas muitas palavras sutis
E gostas de senhas, sussurros, ardis
A lei tem ouvidos pra te delatar
Nas pedras do teu próprio lar

Chico Buarque, “Hino de Duran (Hino da repressão)”

Se o contexto político-social não satisfaz, conforme mostra a epígrafe, primeira estrofe do hino à repressão, realizado em 1979, Chico não se intimida e luta com as armas que possui – talvez, as melhores: a música e, dentro dela, o sonho. Em breve retrospecto, cabe recordar que, em parceria com Ruy Guerra, ele faz a versão “Sonho impossível”,[35] na qual paradoxos vão configurando a luta peculiar do texto cervantino a ser mantida para sustentação de princípios e ideais, presentes desde versos[36] como “Vencer o inimigo invencível / Negar quando a regra é vender” até o ilusório vislumbre de “[...] uma flor / Brotar do impossível chão”. Nada mais significativo que recobrar o renomado “Quixote”, personagem marcadamente ligado ao sonho, à defesa do devaneio e do delírio – ainda que os pague com a vida –, para perceber a força do aspecto aqui sublinhado.

Nessa canção, já se anuncia o dado político, mesclado ao pessoal, e o tom de resistência que impregna música e letra, suscitando os efeitos de sentido de *Dom Quixote*, que têm causado certo mal-estar em algumas ditaduras latino-americanas.[37] A sutileza lírica do tratamento temático se desfaz em “Acorda amor”,[38] de 1974 – construída por Chico, sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide,[39] e por Leonel Paiva, seu “irmão fictício” –, em que o conteúdo manifesto de um sonho se ancora na violação dos direitos humanos. O sujeito lírico, aterrorizado pela pressão policial em plena ditadura militar, acorda no auge da angústia (traço peculiar ao aparelho psíquico) para descobrir que seu pesadelo é paralelo à experiência diurna: há gente em sua casa com o intuito de levá-lo a um lugar de onde talvez não volte. Ao som da sirene da viatura, no interior do universo onírico, o ritmo do samba se acelera em consonância à inquietação deflagrada pelo sonho, recebendo tom melancólico apenas quando o sujeito recomenda à mulher:

Se eu demorar uns meses
Convém, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo
E pode me esquecer

Contudo, se tais passagens sintetizam a denúncia do desaparecimento de cidadãos contrários ao sistema ditatorial, sua intensidade maior ocorre em duas significativas inversões: na primeira, retomando implicitamente a tradição temática de Calderón, confundem-se pesadelo e cotidiano; na segunda, afloram versos aflitivos, reiterados na estrofe inicial, na segunda e na derradeira, nas quais, em vez de pedir socorro à polícia, o sujeito prefere apelar para o marginal: "Chame, chame, chame lá / Chame, chame o ladrão, chame o ladrão". Entre o roubo de um objeto e a preservação da existência, o "eu" opta pela última, temendo os representantes da lei, cuja ação se mostra contrária ao dever de protegê-lo. A gradação do medo vem por aceleração rítmica e acréscimo verbal: no final, o verso citado repete três vezes o mesmo chamado, acrescendo a palavra "ladrão" a cada um deles, ou seja, o desespero se instaura, sem saída, com a possibilidade da prisão tacitamente sugerida no lembrete "(Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)" e, nele, o traço de um tênue resquício de lirismo solitário – o violão, metáfora da precariedade de forças do sujeito diante da ditadura.

Trilha semelhante retorna em "Não sonho mais",[40] de 1979. O literal "sonho medonho", que "faz babar na fronha", urinar e "quer sufocar", é relatado ao companheiro por um "eu" feminino, cuja angústia se ancora em imagens dolorosas do povo brasileiro:

Meu amor
Vi chegando um trem de candango
Formando um bando
Mas que era um bando de orangotango
Pra te pegar

Vinha nego humilhado
Vinha morto-vivo
Vinha flagelado
De tudo que é lado
Vinha um bom motivo
Pra te esfolar

O processo criativo da canção ganha forma graças a mecanismos da elaboração onírica. Associações desconexas condensam contrários, transformando candango e flagelado em torturadores. O deslizamento de perfis abarca também a amada, que se integra ao bando dos que atuam violentamente contra o interlocutor; sua crueldade se visualiza na primeira

pessoa dos verbos, caracterizados pela mudança de registro da fala, índice de uma classe menos favorecida, sem acesso ao padrão culto da língua e à "consciência" clara dos próprios atos ao preservarem a ordem vigente:

> Te rasgamo a carcaça
> Descemo a ripa
> Viramo as tripa
> Comemo os ovo
> Ai, e aquele povo
> Pôs-se a cantar

Tal recurso vai configurando o texto até a percepção do pesadelo como algo cotidiano, mas gerador de um saber aflitivo, da falta de paz que resulta em culpa e, concretamente, em queda da "cama" – fatores responsáveis pela recusa literal da mulher ao próprio ato de sonhar. O Imaginário que incorpora desvalidos e torturadores aponta uma inquietante convergência da coletividade: a miséria brasileira em suas diferentes acepções (social, afetiva, política etc.); o intento parece estar não apenas na dupla face de qualquer um, sempre oscilante entre bem e mal, mas sobretudo na ignorância das tramas políticas e na perda de confiabilidade nos companheiros. É justamente a amada que sonha, instaurando uma atmosfera de suspeição geral; de repente, o mais próximo e "inocente" pode estar a serviço dos poderosos.

Por outro lado, cria-se a dúvida entre o conteúdo latente e o manifesto do sonho, impondo-se a pergunta: não haveria algo indizível, vinculado ao desejo e à crueldade, que escapa à sonhadora, a seu relato e à canção? Não se sentiria ela duplamente oprimida pelo contexto político e social? Seu parceiro não representaria a metonímia de uma sociedade patriarcal, que submete a mulher a ponto de obrigá-la a produzir um sonho terrível e, ao mesmo tempo, temer ser castigada por ele? Daí, a quase súplica final(?):

> [...]
> Ai, amor, não briga
> Ai, não me castiga
> Ai, diz que me ama
> E eu não sonho mais

Todavia, predomina o conteúdo manifesto, permanecendo o terror, a tortura (restos diurnos?) e a culpa da amada, que revelam tanto a angústia pessoal (relance do conteúdo latente?) e a questão política, como o tema de Calderón, sutilmente reconstruído por diferentes formas poéticas.

"Hollywood" (1981),[41] de Chico com Enriquez e Bardotti, integra a trilha sonora do filme *Os saltimbancos trapalhões*, comportando nova transfiguração do assunto. De imediato, instaura-se o jogo paródico entre circo e cinema, suporte da diferença de classes, países e cultura, representados pelo Brasil interiorano e o *sonho-cenário* exportado pelos

Estados Unidos. A canção aponta, criticamente, o engodo dos estúdios cinematográficos norte-americanos que vendem imagens de "mocinho e xerife" a pobres saltimbancos recifenses, num irônico trabalho verbal em que "How do you do" rima com "Caruaru" e ("o sonho [...] grátis" de) "Xanadu". Sonho-denúncia, à primeira vista, oculta o contexto miserável do nordestino, estendendo-o a todo o país e destacando a cegueira do deslumbramento com um espaço que assimila a ideologia americana para criar o devaneio da igualdade social, da beleza e da glória.

Todos se entregam ao fascínio de "Hollywood", aparentemente tão perto em função de seus veículos divulgadores (filmes, imprensa etc.); apenas o sujeito lírico se distancia por meio da língua ("Ói nós aqui") e outros irônicos efeitos de sentido (veja-se a rima "I wanna buy / O Paraguai"), na tentativa de inverter o foco do olhar e expor os cenários paradoxais, que tornam ora um "pau de arara *milionário*", ora um índio "*cheio de saúde*", aflorando, ao lado deles, a sedução de camelôs, malucos e engraxates por "Xanadu". Para além da cidade mítica da Mongólia, visitada por Marco Polo e reinventada no poema "Kubla Khan", de Samuel Taylor Coleridge – no qual insiste a ideia de paraíso perdido –, "Xanadu" evoca o filme musical de 1980, estrelado por Gene Kelly e Olivia Newton-John, reforçando a presença do cinema norte-americano no Brasil e o aproveitamento pela indústria fílmica dos musicais de novo em voga.[42]

Em certas passagens, acentuam-se mais explicitamente o sinal de alerta e a reversão de perspectiva. Vale, então, sublinhar dois exemplos-denúncia: o primeiro relativo ao envolvimento cego com Hollywood, considerado um espaço próximo, só não o vendo, contraditoriamente, "quem tem [o] olho aberto"; o segundo ao próprio medo do sujeito lírico de "[...] cair da tela / E acordar / Em Nova Iguaçu". Das cenas mágicas do universo ilusório à tediosa e repetitiva vida cotidiana, há a mediação do logro onírico e, por extensão, do logro da "realidade brasileira".

Assim, a canção gira em torno da perversa montagem industrial do devaneio, que encobre relações maiores entre pobreza e capital. No entanto, a temática de Calderón não deixa de se presentificar, sob outra modalidade. Acordados, mas presos às imagens arquitetadas, os espectadores esquecem seu contexto; vida e sonho se misturam na tela que fabrica as imagens desejadas, embora ilusórias, levando o sujeito arguto da canção a ressaltar seu temor do deslizamento do espaço onírico para sua apequenada e insípida "Nova Iguaçu".

Sem me estender, cito ainda um trecho de "Levantados do chão"[43] – de Chico e Milton Nascimento. O nítido diálogo com Saramago não será explorado, mas é preciso salientar o abandono quase surreal do homem do campo, delineando sua experiência, parca e ignorada, dentro de uma lógica peculiar, vinculada ao pesadelo:

Como em sonho correr numa estrada?
Deslizando no mesmo lugar?

Como em sonho perder a passada
E no oco da Terra tombar?

O paradoxal movimento – contínuo e sempre no mesmo espaço – evidencia a paralisante situação dos camponeses, caracterizada por meio do lirismo e do trabalho onírico que revelam a falta de apoio governamental, pois dotados da liberdade de invenção e da instauração verbal de outra lógica, também perversa, contudo única a dar conta da marginalidade de nossos "des/garrados da terra". Uma vez mais, o sonho se faz espelho da vida e ambos se mesclam na angústia pessoal ou coletiva.

[...] que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

É, enfim, em "Sonhos sonhos são", título da canção de Chico, que se explicita literalmente a fala do príncipe Segismundo. Personagem de Pedro Calderón de la Barca, o nobre permanece encarcerado em uma torre, durante anos, graças às ordens paternas, determinadas por presságios negativos sobre seu provável despotismo, ao assumir o trono. De modo sutil e enviesado, a canção trata igualmente do poder e de suas consequências nefastas no interior de um sonho, no qual se misturam amor e política, desejo e impossibilidade de realização. Incomodado, "num corpo estranho / Com governantes da América Latina", a confissão do sujeito permite inúmeras leituras, particulares a seu Universo onírico. Duas interessam mais de perto: a condensação de várias figuras em uma – ou seja, a inquietante sensação de ele estar em um corpo alheio, embora se reconheça interiormente – ou o perturbador pertencimento ao poderoso grupo dos "gerenciadores" de grande parte de nossa América.

Por outro lado, o eu lírico se desloca em imagens desconexas, envoltas por "negras nuvens" que incorporam desejo e toques sensuais numa mulher, cuja mão lisa e sem linhas na palma sugerem a impossibilidade de ler qualquer traço relativo a seu destino e história pessoal. Relação afetiva sem futuro como a político-social do continente? À semelhança do conteúdo manifesto dos sonhos, a imagem é confusa, constituindo parte do conjunto paradoxal, presente desde os primeiros versos e responsável pelo *nonsense* que cria a figurabilidade a ser "escutada", base da transfiguração verbal e imaginária da qual participamos.

À guisa de exemplo, cabe ressaltar dois momentos paralelos, atuantes na primeira e na quarta estrofes. A turbulência do voo se opõe ao pedido de calma da "aeromoça nervosa", a "algazarra (d)a malta" ao pedido de calma dos "pálidos economistas". Nesse espaço nebuloso, aglutinador de tormentas díspares (voo e economias), o sujeito vê a mulher "na colina", ao mesmo

tempo em que “Qual esquina” dobra “às cegas” caindo “no Cairo, ou Lima, ou Calcutá”; em suma, o que é, em aparência, sem nexo – já que os lugares surgem embaralhados, ofuscando distinções geográficas – ganha uma lógica própria, responsável por pontos de convergência que apagam distâncias e assinalam analogias entre as cidades: a tensão estabelecida pela miséria de seus povos *versus* o exotismo e a ampla diversificação cultural de cada uma.

Da mesma maneira, na quinta estrofe (ou momento), aparecem “Macau, Maputo, Meca*,* Bogotá”, ambiguamente escolhidas para o sujeito expor – mais uma metáfora geradora do *nonsense* – sua alma “ao léu” num “varal”. À oposição anterior, pobreza econômica/riqueza cultural, acrescem-se o traço pessoal, o sagrado e a língua portuguesa, falada por muitos povos (Macau e Maputo são apenas dois exemplos), porém com pouca força mundial, pois enfraquecida pela fragilidade econômica de seus falantes. No jogo linguístico aflora a pergunta:

> Que língua é essa em que despejo pragas
> E a muralha ecoa
>
> Em Lisboa

Os paradoxos continuam. A ressonância interna “ecoa/Lisboa” assinala novos elos. Familiar da perspectiva sonora, a língua cria inquietudes ao sonhador que se sente preso a ela por constituir seu modo de simbolizar calamidades (“pragas”) e lamentos particulares, a ponto de figurá-la como barreira (“muralha”). E, ainda, o português é privilegiado não só porque se faz eco do colonizador (o próprio eu lírico se declara dono de um castelo em Portugal), afastado da “malta” (termo pouco usual no Brasil), mas também porque é a língua que dá forma ao relato do sonho, trazendo à luz o Imaginário onírico, suporte da canção. Parte da cadeia iniciada pela mesma sensação descrita ao mencionar seu corpo (ligado aos governantes latino-americanos), o estranhamento linguístico prepara o seguinte, mais amplo e intrigante:

> Que sonho é esse de que não se sai
> E em que se vai trocando as pernas
> E se cai e se levanta noutro sonho

A questão oferece várias possibilidades de resposta. De imediato, insinua-se a do abismo do Espaço onírico, como o da queda em cidades distintas, mas próximas pela falta de soluções socioeconômicas, metáforas da “salvação” comunitária que ele não consegue “avistar”. Da perspectiva da tradição, de novo se pode evocar o eco de Calderón de la Barca. Também Segismundo desperta, sai da torre e, ao praticar atos tirânicos, é condenado a voltar, acreditando ter vivido uma “realidade” onírica. A mistura entre vigília e sonho se condensa em seus renomados versos:

Qué es la vida?
Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño
y los sueños, sueños son[44]

Em Chico Buarque, não custa sugerir a hipótese: o sujeito de seu texto cai e se levanta noutro sonho, e a vida parece se integrar a esse movimento contínuo e circular, paradoxalmente paralisante, da perspectiva pessoal e coletiva. Entretanto, uma vez ainda, o compositor reinventa a tradição. Se o nobre espanhol se angustia por não saber separar experiência "vivida" e sonho, o sujeito da canção reconhece, por duas vezes, as diferenças: "Sei que é sonho", afirma ele. E esse saber contém traços melancólicos concernentes ao amor e à sociedade. À primeira vista, a distinção entre as duas "realidades" não está em atirar, inútil e ironicamente, pérolas a uma "legião de famintos", mas na decepção afetiva que o faz constatar os elos frágeis com a companheira ("nunca na vida foste minha"). E ainda atirar as pérolas da varanda, bem como voar sobre catedrais, pairando acima da miséria coletiva, não aproximaria, uma vez mais, a canção ao poema de Calderón? Análogo a Segismundo, o eu lírico não se configuraria, igualmente, preso a um espaço alto (literalmente a "torre" de onde exibe o varal) que o manteria enclausurado a sua classe social, distante da desventura coletiva?

Cumpre aqui sublinhar o respeito à especificidade artística: a criação joga com o saber psicanalítico, pois o sonho parece menos o lugar da realização do desejo reprimido do que o espaço da desilusão pessoal, uma vez que o eu lírico se limita a "narrar" o conteúdo manifesto, sem trazer à luz associações que o levassem ao latente e à realização do desejo – ainda que fugaz. Esse recurso, já empregado em "Acorda amor", exerce função crítica nas duas canções, assinalando denúncias e perdas sem explicações, levando o ouvinte a deslocar-se de sua posição prazerosa e indiferente para a de sujeito que deve "escutar", refletir e inquietar-se com a aparente ausência de sentido lógico. Uma das funções do *nonsense* seria atuar como uma espécie de contraposição verbal ao contexto estabelecido pelos governantes e à certeza amorosa desejada pelo eu lírico.

Embora a mudança socioeconômica pareça não ser mais objeto de sonhos para o compositor, tal a consciência da permanente desigualdade de classes, as "negras nuvens" do primeiro verso pairam sobre toda a música, cuja base está na ambígua interpolação de imagens coletivas e pessoais. O desencanto se instaura no cruzamento de dois níveis: a ilusória "salvação" dos povos, prevista desde a segunda estrofe, e a dor singular da perda do objeto amoroso. Por sua vez, a face privilegiada de um sujeito que, entre governantes alheios ao rumo de seus povos, não nega se sentir estranho e perturbado vem acentuada pelo tom pesado do contrabaixo, do arranjo híbrido (realizado por Luiz Claudio Ramos) e afinado com a mescla das

imagens oníricas, num trabalho musical gerador de suspense e dramaticidade.

Impossível não lembrar do tango (Astor Piazzolla), no rol de instrumentos – bandoneón, flauta, violino e até instantes da percussão com bateria peculiar ao "gênero" –, e suas relações com os governos latino-americanos. O tango comporta voz, texto, ritmo e dicção. Sua origem abarca misturas melódicas provindas da Espanha, das colônias (Cuba e a *habanera*, por exemplo), instalando-se inicialmente na periferia (prostíbulos e imigrantes solitários), carregando forte dose de sensualidade e transgressão, até atingir as famílias e as cidades. Na música de Chico, ele se mistura a traços da música caribenha, reforçando o caráter sensual, contestador e transgressivo, amalgamando-se ao drama político dos colonizados e desvalidos das Américas Central e do Sul.

"Que língua é essa [...]?", pontuamos. É a nossa e é a outra... É o verbo e a linguagem musical, ligada a protestos, à sensualidade e responsável pelo ritmo híbrido, que vai de certa tensão das cordas (turbulência do voo e da economia) ao acorde final a sugerir dissonância, como se algo se suspendesse – sem resolução e melancolicamente – em perfeita sintonia com o texto poético. Tal arranjo reforça os paradoxos sociais e o desengano do sujeito, seja no nível coletivo, seja no particular. À guisa de comparação, vale recobrar, brevemente, o ritmo de uma das canções citadas para perceber certas mudanças ao longo da obra de Chico. Em "Acorda amor", produzida no período da ditadura no Brasil, o autor opta com propriedade por nosso samba, marcado pelo clima da Bossa Nova; em outros termos, a escolha musical também se faz em consonância à época de desmandos, lutas e resistência, especificamente, vivida pelos brasileiros.

Já em "Sonhos sonhos são" o contexto é mais vasto, insistindo na diversidade (perversa) de classes de vários continentes, ainda que tenda a destacar a América Latina e, nela, a língua do Brasil e seu vínculo histórico com Portugal. Logo, arranjos e ritmos se alteram, na busca da mistura, sem deixar de preservar "gêneros" musicais transgressores – modo de impedir o ouvinte de ignorar diferenças ou de esquecer a permanência simulada, opressiva e ainda atuante dos "colonizadores"?

Outra noite
Outro sono
Como se eu sonhasse o sonho
De outro dono

Chico Buarque, "Outra noite"

Culturalmente, a referida mescla se estende ao belo e profícuo diálogo do compositor com a tradição. Ao lado da retomada de traços de uma peça europeia, *La vida es sueño*, aliam-se tanto o conjunto de povos que falam,

cada qual à sua maneira, as línguas ibéricas, como a linguagem musical da América Latina, com a incorporação de traços africanos, característica de muitos de seus países. Resumindo, Chico não constrói uma simples canção de engajamento político ou de desilusão afetiva. Ele vai além, inserindo-a no circuito de várias tradições, sabendo absorver, transfigurar e, sobretudo, dar-lhe continuidade como poucos... Em uma palavra, amplia a arte musical (seu objeto de sedução), contemplando, igualmente, o campo histórico-social e outras áreas da criação – a literatura, em nosso caso.

A trajetória do artista sempre sugeriu tais aspectos, entretanto, se o decorrer do tempo e as alterações contextuais não chegam a provocar desistência de posições políticas ou de experiências afetivas, eles atuam nas canções, impregnando-as de uma fina melancolia, percebida, inclusive, na articulação dos conhecimentos como produto de certo desencanto dos sujeitos líricos com seu entorno. O traço melancólico, presente desde "A banda" e a ternura que se esvai após sua passagem, retorna intenso em "A moça do sonho" (2001),[45] realizada com Edu Lobo e posterior a "Sonhos sonhos são". A canção mantém a delicadeza da arquitetura onírica, observada anteriormente, e o tom melancólico que, várias vezes, se insinua nos trabalhos de Chico.

Contudo, as questões políticas dão lugar às pessoais, reenviando a "Outra noite" (1993),[46] produzida por ele e L. C. Ramos, na qual o universo onírico se sustenta em trocas e deslizamentos de imagens, jogando com o par semelhança-alteridade: como se sonhasse o sonho de outro dono, o eu lírico embaralha o tempo (meses/estações do ano) e o espaço (anda "pela mesma casa / Com outro prumo"), terminando por engendrar, nessa atmosfera de *déjà-vu*, sua própria transformação e a da amada – ambas indicativas de um encadeamento de buscas e perdas perturbadoras:

Outros olhos
No teu rosto
Vou falar teu nome
E já teu nome é outro
Outra bruma
Sombra de outro sonho, alguém
Na manhã de junho
Outono, outubro, além

De maneira análoga, "A moça do sonho" se faz misto de sonho e devaneio no qual o lamento do sujeito já não é a "falta" específica da amada, mas a do rosto de uma mulher "desconhecida", visualizado à "contraluz", que vira pó ao mero e "inocente" sopro ("Soprei seu rosto sem pensar / E o rosto se desfez em pó"). Qual sopro? – perguntamos. O de vida, às avessas? Sempre oscilante sob a luz teatral, a moça volta, "cantando a meia-voz" (duplo do eu lírico, metaforizado em sombra cantante?) e reavivando o fascínio inicial sobre ele. A lírica "narrativa" continua e o sujeito tenta

segurar o corpo da mulher, acabando por provocar nova e inusitada cena: seu vestido se parte e sua face se altera ("E o rosto já não era o seu").

Duas passagens paralelas (primeira e segunda estrofes), envolvidas por luminosidades distintas, geradoras de focos incertos, revelam a rápida e estranha mudança das imagens, sugerindo a fugacidade intrigante do ser fantasmático e especular que o atrai. A possibilidade de ação parece centrar-se em concretizar a imagem – que lhe escapa – pela palavra: "quem és?". Pergunta irrespondível, explícita duas vezes, mantém-se como especularidade da moça enigmática, a ponto de o sonhador propor um reino de sonhos no qual a inversão se estabeleça e ela sonhe com ele:

> E uma cama onde à noite
> Sonhasse comigo
> Talvez

De sujeito a objeto de olhar e cena, o eu lírico expõe faces de seu desejo que se multiplica incessantemente. A demanda "sonhar comigo" se mostra ambígua, insinuando vários sentidos, dentre eles: o sonho seria só dela ou, na cama, ambos sonhariam juntos, ou, ainda, seu sonho comportaria o dela, num jogo labiríntico sem fim? Todavia, a demanda vai além, inventando seja uma "espécie de bazar" (comércio exótico e "surreal"?) para resguardar, reaver e trocar "sonhos extraviados", seja uma outra lógica – a do Imaginário, que suspende a noção espacial e a linearidade da ordem temporal como forma de tornar a *realidade onírica* flexível e substituta da vida. O eixo condutor perseguido se confirma: a refatura do tema de Calderón de la Barca ("Há de haver algum lugar / Um confuso casarão / Onde os sonhos serão reais / E a vida não") tece um dos fios mais intensos da canção. De novo, a sugestão de um espaço, semelhante à torre de Segismundo, permite embaralhar sonho e vida. Por sua vez, seu ritmo e arranjo musical, finamente elaborado, retomam aspectos do bolero, não apenas recobrando determinada nostalgia de um "gênero" que insiste na tradição latino-americana, como também se ajustando, harmonicamente, ao intimismo do sonho e à melancolia do *extravio* de um rosto indefinido e volátil.

Reforça-se aqui a procura do desejo impossível, pessoal ou coletivo – dado que, salvo engano, vai se espraiando pelas criações de Chico. No nível coletivo, um dos exemplos mais pertinentes é o musical *O homem de la Mancha*, porém seu perfil esperançoso e idealizado não se presentifica mais. No nível particular, "A moça do sonho" vem delineada pela melancolia da mudança e pelo nó onírico jamais desatado, traços que tornam a mulher indecifrável para o sonhador. Se a figura feminina o desloca, ganhando a cena e nela se desfazendo, sua estranheza não anula o encanto exercido sobre o sujeito, que ainda a quer, mesmo como sonho "extraviado". Jamais se abdica de um prazer vivido, adverte Freud, ao tratar de devaneios,[47] e o eu lírico, em meio a enganos, alcançou entrever aspectos raros do cenário de

seu inacessível desejo. Em outros termos, algo íntimo, insistente e (não) sabido se desvela e é Calderón de la Barca que, entre outros, sintetiza tal processo:

> [...] y la experiencia me enseña,
> que el hombre que vive sueña,
> lo que es, hasta despertar [...]

"O homem que vive sonha / o que é, até despertar". Ora, viver, despertar e constituir-se sujeito de seus desejos se contaminam e implicam o reinício do ciclo, paradoxalmente, já alterado. Logo, os versos de "A moça do sonho" constroem imagens e sons (o canto da mulher), vinculados às instâncias psíquicas do sonhador. A canção tenta apreender esse (não) saber do desejo e a via é o Simbólico, isto é, a trajetória se organiza graças à elaboração artística. Provavelmente, sua passagem final revele a melhor figuração desse jogo, portador do desejo, persistente e deslizante, familiar e estranho, extraviado e recomposto:

> Um lugar deve existir
> Uma espécie de bazar
> Onde os sonhos extraviados
> Vão parar
> Entre escadas que fogem dos pés
> E relógios que rodam pra trás
> Se eu pudesse encontrar meu amor
> Não voltava
> Jamais

Recobrando "Sonho impossível" e "A moça do sonho", atam-se as pontas iniciais do ensaio, reunidas por um ponto chave: a igualdade social e a mulher desejada são alvos impossíveis, só alcançados em sonhos.

E, aqui, cabe ainda recordar a canção "Outros sonhos" (2006).[48] A partir do título, aí já se evidencia a recorrência do tema onírico e sua retomada no conjunto das composições do autor. Para além disso, os paradoxos de "Sonho impossível" reaparecem desde os dois primeiros versos, que retornam ao final: "Sonhei que o fogo gelou / Sonhei que a neve fervia [...]". A canção não trata mais, especialmente, de um princípio ou de um ideal político, mas da mulher amada que surge em quatro momentos, distanciada pelo emprego da terceira pessoa – "ela" – até transformar-se em "tu", o objeto impossível de alcançar: "E por sonhar o impossível / Sonhei que tu me querias".

O dado social insiste, mas transfigurado. O mundo se organiza graças a realizações do desejo do eu poético: "a beleza não fenece", os doentes "dançam na enfermaria", o som do morro é "belo e sereno", o "ladrão", em vez de roubar, "distribui relógios" (costumeiro produto do roubo?) a todos, "a

polícia não bate”, a “maconha” pode ser comprada na “tabacaria” etc., ou seja, o mundo recriado ilusoriamente elimina a censura, as interdições, os sons perigosos da favela e atenua a pobreza por meio do tom lírico. As imagens oníricas vão ganhando vida não pelo relato (peculiar a qualquer sonho), mas pela disposição de letra e música. Uma vez mais, Imaginário e Simbólico se entrelaçam.

Entre “Sonho impossível” e “Outros sonhos”, o deslocamento do desejo indicia certa mudança do olhar, que passa a focalizar o sujeito singular, pois o impossível é a mulher amada. O contexto social comporta as mudanças esperadas. À primeira vista, o sonho permite tudo. Todavia, a “completude” é sempre inatingível e, mesmo na elaboração onírica, algo resta sem realização: se o coletivo se configura perfeito, o pessoal peca pela falta... Além disso, ironicamente, a sociedade se modifica em um espaço ilusório e singular. Ainda assim, as composições dialogam: “Outros sonhos” evoca a anterior por aludir à língua espanhola, desencadeando o Imaginário (cultural) do ouvinte. Primeiro, é um passarinho “espanhol” que cantava a melodia com sotaque a relembrar a terra de Cervantes e de Calderón de la Barca (renomados por celebrarem o sonho em suas obras); depois, é o desfecho da música que se faz graças a uma estrofe inteiramente em língua espanhola e, segundo Chico Buarque, oriunda de lembranças da infância, quando seu pai lhe cantava tais versos. Esquecidos, eles voltam como um impulso a demandar reelaboração lírica:[49]

> Soñé que el fuego heló
> Soñé que la nieve ardía
> Y por soñar lo imposible, ay, ay
> Soñé que tu me querías

Em linhas gerais, viver e sonhar interagem nas realizações de Chico Buarque, refletindo um modo de encarar seu universo, constituído por preocupações sociais e afetivas – além de o integrar à tradição ocidental do tema. Às precárias transformações ocorridas com os povos desfavorecidos une-se a peculiar erudição musical, que o leva a obter felizes e indissociáveis combinações entre letra e música. Fica-nos, porém, a questão da melancolia. Ela não se instaura apenas no que concerne ao social, mas toca igualmente o amoroso.

Há sempre nós cegos, restos enigmáticos em qualquer trabalho artístico de qualidade. O traço melancólico, em maior ou menor grau, parece ser um deles na obra do compositor, permanecendo a dúvida: como interpretar essa mescla de prazer e dor em várias de suas canções? Por um lado, talvez, caiba transferir a pergunta de “A moça do sonho” para o conjunto de suas músicas e, por outro, retirar do lugar de origem (a psicanálise) o papel do “umbigo” do sonho – jamais interpretável –, deslocando-o para a arte, forma de condensar a interrogação que se impõe a certos sujeitos poéticos de Chico e que, sintomaticamente, comportam também algo dele próprio, ignorado e

ainda enigmático: quem és?

32. Este ensaio (cuja primeira versão foi escrita em 2006) faz parte de um estudo mais amplo sobre a questão do sonho e da melancolia em Chico Buarque e foi publicado em meu livro *As armadilhas do saber:* relações entre Literatura e Psicanálise. São Paulo: Edusp, 2009. Ele sofreu, agora, alguns acréscimos e alterações.

33. "Negras nuvens / Mordes meu ombro em plena turbulência / A aeromoça nervosa pede calma / Aliso teus seios e toco / O exaltado coração / Então despes a luva para eu ler-te a mão / E não tem linhas tua palma // Sei que é sonho / Incomodado estou, num corpo estranho / Com governantes da América Latina / Notando meu olhar ardente / Em longínqua direção / Julgam todos que avisto alguma salvação / Mas não, é a ti que vejo na colina // Qual esquina dobrei às cegas / E caí no Cairo, ou Lima, ou Calcutá / Que língua é essa em que despejo pragas / E a muralha ecoa // Em Lisboa / Faz algazarra a malta em meu castelo / Pálidos economistas pedem calma / Conduzo tua lisa mão / Por uma escada espiral / E no alto da torre exibo-te o varal / Onde balança ao léu minh'alma // Em Macau, Maputo, Meca, Bogotá / Que sonho é esse de que não se sai / E em que se vai trocando as pernas / E se cai e se levanta noutro sonho [...]". Como a maioria das letras citadas no ensaio, esta também integra o livro *Chico Buarque* – Letra e música. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 278.

34. Cf. BARCA, Pedro Calderón de la. *La vida es sueño*. México: Editorial Época, 2002.

35. Realizada em 1972, para o musical *O homem de la Mancha*, a canção verte para o português o texto de J. Darion e M. Leigh.

36. Cabe esclarecer que os termos "verso" e "estrofe" são empregados com o intento de facilitar a leitura, já que a composição musical não obedece a tal divisão. A literatura e as produções de Chico Buarque permitem certas convergências, sem que se ignorem diferenças e peculiaridades de cada uma.

37. À guisa de exemplo, veja-se o Chile de Pinochet, em que essa obra de Cervantes foi "banida" em função de seu apelo à "liberdade individual" e ao "ataque à autoridade instituída". Cf. MANGUEL, A. *Uma história da leitura* (trad. Pedro Maia Soares). São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 319-320.

38. Cf. *Chico Buarque* – Letra e música. Op. cit., p. 110.

39. Para burlar a censura, que não aprovava suas músicas (ou parte delas), Chico adota tal pseudônimo em três canções. Cf. *Chico Buarque* – Letra e música. Op. cit., p. 136.

40. Cf. *Chico Buarque* – Letra e música. Op. cit., p. 178.

41. Idem, p. 193.

42. Cabe destacar que a atriz do filme ganhara fama com *Grease* – Nos tempos da brilhantina (1978) e o renomado Gene Kelly é lembrado pelo clássico *Cantando na chuva* (1951).

43. Cf. *Chico Buarque* – Letra e música. Op. cit., p. 274.

44. BARCA. Op. cit*.*, p. 78.

45. Cf. *Chico Buarque* – Letra e música, op. cit., p. 280.

46. Idem, p. 268.

47. Sobre a questão, cf. FREUD, S. "La création littéraire et le rêve éveillé" (1908). *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1973, p. 163-210 (Col. Idées, 243).

48. Chico Buarque, *Carioca* (CD).

49. Em entrevista, à pergunta "E a música 'Outros sonhos'?", Chico esclarece: "Pois é, para você ver, tem coisas também que vêm lá de trás, e emergem. 'Outros sonhos' vem de um mote que meu pai cantava. A música acho que é chilena. Depois fui descobrir que os versos foram musicados por um autor chileno, mas também por um autor argentino. Tem um tango do Carlos Gardel que diz a mesma coisa. Enfim, estes versos são anônimos: 'Soñé que el fuego helaba / soñé que la nieve ardía / y por soñar lo imposible / soñé que tu me querías'. Meu pai cantava muito isso [repete os versos cantando]. Cantava muito,

só quando eu era garoto. Mas, de repente, volta. Volta e começa a ficar te perseguindo, e fica um 'tenho de fazer esta música'". In: *Revista Trip* – abril/2006 (*http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_trip_0406.htm*).

APESAR DE VOCÊ

Cristhiano Aguiar

O que há de admirável em uma imagem é o seu poder de síntese. Esse é o caso de uma fotografia do francês Marc Riboud,[50] que consegue condensar todo o debate e conflito de uma época, justamente a mesma da canção "Apesar de você". A foto registra um protesto pacífico contra a Guerra do Vietnã, ocorrido nos Estados Unidos. Uma jovem, de cabelos curtos e roupa florida, segura diante do próprio rosto uma flor branca, enquanto vários soldados, que formam uma trincheira, uma fronteira, erguem as armas diante dela e de uma suposta multidão de militantes, que não aparecem na foto. O embate de forças contido na imagem converge em direção à flor. Escuridão *versus* claridade; presente *versus* utopia; repressão *versus* liberdade: esses parecem ser os principais conflitos dessa imagem. Dividida a fotografia ao meio, à esquerda temos um campo escurecido pelo acúmulo das fardas e armas eretas dos militares, em contraste com a brancura da flor e a composição solar da roupa da jovem – por coincidência, ou não, calotas luminosas aureolam a cabeça da personagem.

Os militares estão atados ao discurso da Ordem e da Disciplina; apesar de enxergarmos a face de um dos soldados, a maioria está manchada, indefinida, em contraste com a face da manifestante, que podemos observar em detalhes; a ela é permitido expressar a própria individualidade; a eles, não: a diluição dos seus corpos e rostos corresponde à submissão ao discurso de autoridade que, literalmente, uniformiza e põe em linha reta. A flor branca simboliza o desejo de paz no presente e a expectativa de que haja um futuro sem fuzis; o gesto da personagem pode ser interpretado como um oferecimento, "faça amor, não faça guerra", o conhecido bordão, mas o gesto de oferecê-la é também uma forma de proteção, quando a mansidão irredutível se transforma na única defesa. A flor defende a utopia do corpo: afirmar o direito à liberdade de si em uma época de limites sufocantes. É um símbolo da juventude, do efêmero e da fragilidade da vida; a sua

proximidade com as lâminas ameaçadoras confere um agudo senso de dramaticidade a esse trabalho de Riboud.

Estamos em 1967 e maio ainda não chegou.

Quando "Apesar de você" foi lançada, em 1970, Chico Buarque tinha acabado de voltar do seu exílio na Itália. O governo brasileiro, comandado pelo General Médici, praticava uma política de terror, com censuras e violências policiais exercidas com frequência. Num primeiro momento, a canção, submetida à censura, não apenas foi aprovada, como se tornou um sucesso de vendas, acumulando em uma semana cerca de cem mil compactos vendidos. Os censores só perceberam as claras referências à ditadura brasileira e ao General Médici quando o estrago do protesto já estava feito. Eles teriam despertado para a canção após uma nota anônima publicada na imprensa, que associava o "você" da letra ao *honroso* dirigente da nação. Recolhida das lojas após aqueles dias de larga vendagem, "Apesar de você" só seria liberada pela censura em 1978.[51]

"Viver a opressão na medula de sua atividade criadora" – assim Suely Rolnik[52] define a atmosfera criadora daqueles anos. "Apesar de você" é um resultado típico desse "sentir na medula". A ameaça da ditadura, Rolnik reflete, não afeta apenas o produto final da atividade criativa – um disco, um romance –, mas todo o universo do artista; a sua própria energia criadora estaria de alguma forma tensionada pelo terror suspenso acima de sua cabeça.

A condição de ser artista se torna perigosa. Ele sente o terror do Estado na carne. Embora a maior parte da população também o sinta no corpo, pois inúmeros interditos são compartilhados pelos cidadãos submetidos ao totalitarismo, o artista carrega esse peso a mais, já que é a sua posição social que tenta ser emasculada. Naqueles tempos, o próprio ato de criação, Rolnik conclui, não se dissociava do perigo do Estado totalitário, lâminas à mostra.

"Apesar de você" retira desse ambiente de medo a própria contundência. Uma das funções possíveis da literatura – a poesia, principalmente – é a de servir como ponto de convergência de uma ampla demanda da cultura a partir da qual nasce. Esse foi um dos motivos para que músicas de Chico Buarque e de outros músicos fossem chamadas de "canção de protesto", termo que, como alerta Anazildo Vasconcelos da Silva,[53] hoje já está em desuso na crítica literária, por estar diretamente ligado à situação política brasileira da época. Nessa canção, como em outras do período e não

apenas no caso de Chico Buarque e da MPB, à voz do poeta-cantor é delegada uma potência coletiva: “Apesar de você” fala por todos aqueles insatisfeitos com o *status quo* da época. A maior comunicabilidade possível é procurada pelo eu lírico, não apenas para que a mensagem possa ser escutada por todos, mas principalmente pelo *você* a quem a canção se dirige com tanta ênfase. A letra é direta, marcada pela oralidade e cantada em ritmo de samba.

Ser um samba é fundamental. Não apenas porque o samba possui uma história ligada à cultura popular. Trata-se de um ritmo durante décadas colocado à margem da nossa cultura oficial e que sofreu interditos pelo seu apelo à dança solta, muitas vezes sensual, e suas conexões com a cultura afro-brasileira. No caso de “Apesar de você”, há um dado a mais: é o samba a música oficial do carnaval, ao menos na sua versão carioca. Affonso Romano de Sant’Anna sublinha o quanto o carnaval é na obra de Chico uma metáfora, inclusive em suas canções mais engajadas, para a constituição de um espaço de liberdade: “O carnaval é como a passagem da banda. Vive-se aí o instante de utopia”, afirma Sant’Anna.[54] No caso de “Apesar de você”, não é diferente. Se a sensação de terror sublinhada por Rolnik e seus efeitos na medula e no corpo são ressaltados em versos como “A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão [...]”, “Todo esse amor reprimido / Esse grito contido / Este samba no escuro / Você que inventou a tristeza / Ora, tenha a fineza / De desinventar”, o contraponto virá na claridade e no colorido carnavalescos de versos como “Água nova brotando / E a gente se amando / Sem parar”, “Como vai abafar / Nosso coro a cantar / Na sua frente”, “Eu pergunto a você / Onde vai se esconder / Da enorme euforia”.

O “outro dia” redimirá o presente cheio de tristezas, noite e mudez.[55] “Minha gente”, “a gente”, “nosso coro”, expressões presentes na música, indicam que a mudança virá por meio da própria sociedade oprimida; não apenas virá, como chegará *logo* e reduzirá o poder do *você*-opressor ao constrangimento. A utopia, na visão do poeta, é uma janela aberta, imensa; sua claridade, inevitável. Força utópica e engajamento coletivo são sublinhados pelo arranjo original da música, que se inicia com um coro crescente repetindo “Amanhã vai ser outro dia / Amanhã vai ser outro dia / Amanhã vai ser outro dia”. É um coro que também repete o refrão de “Apesar de você”; dessa forma, a canção partilha conosco uma épica atmosfera de mudança e nos envolve em uma ideia de clamor coletivo. Sant’Anna, no livro já citado, observa que parte considerável das músicas de Chico Buarque procura contar uma história ou uma fábula. No caso de “Apesar de você”, é o que exatamente acontece, porque a utopia revolucionária não pode ser alcançada sem uma sucessão de atos, causas e efeitos ao longo do tempo. A utopia pode ser entendida como uma ficção que se compartilha como uma argamassa coletiva; é narrada que a utopia se transformará em presença, em vetor de transformações.

Uma questão se esboça nesse exato instante: qual a idade de “Apesar de você”? Não se trata de discutir o tempo cronológico contabilizado desde que

foi lançada – 1970 –, porém saber se o poder da canção caducou, se aquilo que canta ainda nos interessa hoje. A pergunta, na verdade, trata dos limites e dos méritos do engajamento na arte. Se, como vimos, "Apesar de você" nasceu em uma época na qual a agenda da arte precisava passar pela ação política, muitos desses produtos culturais nascidos da necessidade de responder ao terror serviram apenas ao agora político, se renovando menos com o passar do tempo. Como equilibrar contundência e vigor estético? "Apesar de você" pode nos dar alguns caminhos.

Primeiro, nos interessamos por "Apesar de você" porque a canção é a memória de um momento fundamental da história brasileira. Essa memória não está apenas na letra, mas também no arranjo, no modo como os instrumentos foram gravados e no coro que acompanha a música, típico de diversas canções da MPB da época. A letra da canção acompanha essa função de memória: como se constituía uma típica música de protesto, quais eram os recursos que os poetas e músicos usavam para burlar a censura? "Apesar de você" ajuda a nos responder. Esse interesse "arqueológico", porém, não garante a força estética de um texto poético; na verdade, quando o estético se afasta de um poema, um romance, um conto, só a arqueologia os redime. No mesmo ensaio já citado, Anazildo Vasconcelos da Silva desenvolve outro aspecto deste debate. Ele chama atenção para o fato de que se tende a estudar o potencial político da lírica produzida pelo autor de "Construção" apenas nas chamadas "canções de protesto", como se as músicas nas quais a lírica amorosa é mais explícita, a exemplo das canções dos seus três primeiros álbuns, não tivessem força política. Muito pelo contrário: nessas canções, Anazildo demonstra, já ocorre aquilo que chama de "coro de vozes interditadas", nas quais falam o malandro, a prostituta, o marginal, o mendigo etc. A voz coletiva à qual nos referíamos, presente em "Apesar de você", é só mais uma desse coro interditado, ou seja, o engajamento na lírica de Chico comporta um projeto mais amplo que não se reduz a uma época específica.

Um pouco antes de acontecer a censura a "Apesar de você", Chico Buarque teria dito que a canção tratava "de uma mulher muito mandona".

Uma segunda lição que podemos aprender com "Apesar de você" é que arte e política fazem um excelente casamento, desde que seja uma relação aberta a outros parceiros. A força de qualquer texto poético "engajado" é diminuída quando, passado o contexto original ao qual o texto quis responder de imediato, o caminho de interpretação se afunila apenas na direção da ação política. Um manifesto é sempre uma poesia subtraída; a permanente contemporaneidade do texto depende de um intervalo saudável em relação à circunstância que dá nascimento ao impulso criativo; a partir desse intervalo, a poesia se reescreve no tempo que passa. Dessa forma, "Apesar de você" é canção de amor também, ou melhor, ela nos interessa porque, apesar do seu forte compromisso com o protesto, o eixo que a sustenta é uma narrativa de transformação, esperança, renovação; logo, o nosso relacionamento com o texto extrapola os arames farpados, os anos de chumbo.

Por fim, "Apesar de você" deu continuidade a uma tradição engajada,

na qual música, poesia e denúncia social se relacionam, constituindo uma das mais relevantes vertentes em nossa cultura. De que maneira essa tradição da canção popular engajada continua, hoje em dia? Penso que uma roupagem contemporânea da "canção de protesto" pode ser encontrada no *hip-hop*; não no sentido que existia na época de "Apesar de você", uma música para lutar contra a ditadura; o protesto adquire outras conotações e as demandas agora são de outra ordem, a da inclusão e maior participação no Estado democrático que se constituiu após a queda do totalitarismo em nosso país.

Dentre inúmeros exemplos, peguemos a música "Quero ver quarta-feira",[56] do *rapper* Emicida, revelação do *hip-hop* nacional. Temos a mesma vocação narrativa, traço marcante do *hip-hop*, e a presença do tema do carnaval; embora não seja um samba, a música que acompanha a voz do *rapper* tem sua base nesse gênero musical. Falando da periferia para a periferia, a canção mistura dois símbolos de resistência cultural: samba e *hip-hop* reforçam, melodicamente, a mensagem de engajamento e união contida na letra e endereçada aos morros, favelas, trabalhadores. Emicida começa cantando: "Fim das alegoria / Pierrot, colombina e as fantasia / O sorriso, toda alegria / O confete, festa, orgia, recolhe os bagulho / Teu sonho virô entulho / [...] / Mas sozinho na quebrada só tô eu / Vendo a comunidade dar o sangue todo dia / Pras modelete global ser rainha de bateria". O inimigo, nesse caso, não é o governo Médici, mas a desigualdade social e a canibalização da cultura popular.

Assim como em "Apesar de você", o poeta observa uma realidade de desarmonia. Nela, o atual *status* da realidade na favela e na periferia é associado ao "lixo", à exploração – "vendo a comunidade dar o sangue todo dia" – e à "morte". Com a linguagem mais próxima possível não somente da fala, mas dos registros linguísticos das periferias, a música contrapõe essa realidade a um outro carnaval, o lugar da realização utópica, mais autêntico porque cheio de justiça social, justiça esta que será criada pelo engajamento da própria periferia: "Vamo torná nosso respeito, nossa / disposição, do tamanho do nosso amor, tá ligado? / Pra que a beleza do desfile esteja presente todo dia ao nosso redor / Não abraça a ideia do sangue-suga não, mano, abre o olho!".

O eu lírico exerce a mesma função encontrada em "Apesar de você", de agenciar na própria voz o desabafo da opressão e fazer convergir nos próprios versos a demanda de sua aldeia, do seu tempo, da sua cultura. Essa vocação de porta-voz, aliás, me parece um traço fundamental das manifestações culturais surgidas na periferia, não apenas tomada para si pelos músicos, mas também pelos prosadores e poetas.

Não se trata de traçar uma possível influência de "Apesar de você" em "Quero ver quarta-feira", o que não parece o caso, mas de perceber o quanto o combustível utópico que alimenta essas canções e os poemas continua renovando uma necessária tradição da revolta em nossa música popular e na nossa poesia; a partir desse rico repertório, constituído década após década, as novas gerações de artistas procurarão os pontos de partida no confronto com

o seu próprio tempo.

50. Para conhecê-la, acesse *www.livresphotos.com/IMG/jpg/livre-photo_1147_01.jpg*.

51. HOMEM, Wagner. *Histórias de canções:* Chico Buarque. São Paulo: LeYa, 2009, p. 86.

52. ROLNIK, Suely. “Desentranhando futuros”. In: *Quando foi 68?* Recife: Massangana, 2010.

53. SILVA, Anazildo Vasconcelos da. “O protesto na canção de Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 173-178.

54. SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

55. Para estudar mais os contrastes políticos (presente x futuro; repressão x liberdade) contidos em “Apesar de você” e outras canções de Chico Buarque, vale a pena ler *Desenho mágico:* poesia e política em Chico Buarque, de Adélia Bezerra de Meneses, cuja última edição foi lançada pela Ateliê Editorial (SP).

56. O leitor pode conhecer o trabalho de Emicida aqui: *http://letras.terra.com.br/emicida*.

CECÍLIA EM SILÊNCIO

Daniel Piza

Chico Buarque cantou muitas vezes o gozo do amor ("Joana francesa", "Eu te amo", "O meu amor", "Samba e amor"), ou até mesmo a possibilidade do amor ("Tatuagem", "A ostra e o vento", "Futuros amantes", "Choro bandido"), e talvez tenha mais vezes ainda cantado a dor da perda ("Retrato em branco e preto", "Pedaço de mim", "Atrás da porta", "Abandono", "Sobre todas as coisas"), mas em "Cecília" ele faz algo incomum: cantou a impossibilidade de cantar a amada, a incapacidade de fazer versos bons mesmo que sejam arroubos de amantes errados. Ao contrário, o poeta confessa invejar:

> Quantos artistas
> Entoam baladas
> Para suas amadas
> Com grandes orquestras

E também:

> Quantos poetas
> Românticos, prosas
> Exaltam suas musas
> Com todas as letras

Esse compositor diz que não pode entoar baladas para exaltar musas. Faltam-lhe letras, faltam-lhe orquestras. Ele não pode fazer como os outros e cantar a plenos pulmões o amor que sente:

> Como tantos poetas
> Tantos cantores

Tantas Cecílias
Com mil refletores

E por quê? Por não ser um grande poeta, um cantor romântico? Não. Mas pelo motivo que explica diretamente à sua musa:

Na tua presença
Palavras são brutas

E não só as palavras, as melodias também:

Mas nem as sutis melodias
Merecem, Cecília, teu nome
Espalhar por aí

Para merecer o direito de espalhar o nome Cecília por aí, de bradar seu amor e colocá-lo no centro do palco, o artista precisaria de uma delicadeza que as palavras não têm e uma sutileza à qual as melodias não chegam. Há uma recusa do gesto romântico vulgar, o da exaltação, e uma recusa da canção como balada, em que palavras e melodias somam forças. Ser altissonante não apenas é insuficiente; é também trair a presença de Cecília, a visão de Cecília, até mesmo o nome de Cecília. Não é ele, portanto, que é bruto, carente de sutileza; é ela que não pode ser apreendida em versos.

Nesse sentido, o compositor não é um antirromântico, não está menosprezando as outras Cecílias – as outras musas, as outras amadas – que os outros cantam. O que está dizendo é que simplesmente não tem como cantar a sua Cecília. Está dizendo que não pode dizê-la:

Eu, que não digo
Mas ardo de desejo

Em vez de grandes orquestras e de todas as letras, como ele faz?

Eu te murmuro
Eu te suspiro
Eu, que soletro
Teu nome no escuro

E não o faz para ser escutado:

Me escutas, Cecília?
Mas eu te chamava em silêncio

Esse cantor não canta: ele murmura, suspira, soletra no escuro, chama em silêncio. Emite as palavras sem soltar a voz, sem abrir a boca, como que sussurrando para si mesmo. E esse nome, Cecília, essas letras que ele sopra

no escuro e no silêncio, em si mesmas sugerem essa sonoridade: duas sílabas sibilantes que já parecem pedir para que ele fique quieto; a suavidade do "l" seguido de outro "i" que impede a explosão do "a".

Ele ainda reconhece que esses lábios entreabertos não estão tão tranquilos assim, tão repousados:

Pode ser que, entreabertos
Meus lábios de leve
Tremessem por ti

Tremor, ardor: toda a situação parece embutir um esforço de ser leve, de respeitar o silêncio, de conter o espalhamento. Atrás do sussurro, vibra a vontade de exaltá-la, de chamá-la em voz alta, mas isso seria pôr fim àquilo que o encanta, seria interromper a cena que o enleva:

Te olho
Te guardo
Te sigo
Te vejo dormir

No último verso da canção, assim, o significado que estava em suspenso se cristaliza na retina do leitor-ouvinte: vemos um homem, um artista, contendo seu êxtase diante da amada que dorme, e apenas murmurando seu nome, com o fôlego preso:

Eu, que te vejo
E nem quase respiro

Não é que seu desejo por aquela mulher seja menor que seu encanto por aquela visão; é que apenas olhar, mesmo que deixando escapar o nome sussurrado, faz jus àquele amor; olhar e sussurrar são o único modo de exaltar aquela musa que dorme. O jogo entre "olhar" e "guardar" (que em italiano significa "olhar") aponta para isso: olhando a amada que dorme, ele a conserva dentro de si, ele não a perde, não deixa de merecê-la. E o verbo seguinte, "seguir", parece dizer tanto que ele está firme em busca da amada, como que seus olhos seguem suas formas, desenhando seu corpo e seu rosto desacordados. Qualquer palavra a não ser seu nome, qualquer melodia a não ser um suspiro, será uma negação desse amor. Por essa redenção ao silêncio, na verdade, o desejo parece ainda mais intenso.

A canção, em suma, é como um instantâneo, o registro de alguns minutos que o artista passa a contemplar a figura de uma mulher, tremendo de desejo, segurando a respiração, suspendendo o canto. Como quase sempre em Chico Buarque e nos grandes compositores, a própria canção representa aquilo que descreve. A melodia é discreta, interrompida sempre que parece que vai subir na escala: "Eu, que te vejo / E nem quase respiro", assim como "Eu, que soletro / Teu nome no escuro" e "Eu, que não digo / Mas ardo de

desejo", vai na descendente, quase como um trecho de canto falado. O que parece soar como um refrão, "Me escutas, Cecília?", logo é desfeito por "Mas eu te chamava em silêncio". Chico e seu parceiro, Luiz Claudio Ramos, emprestam aqui a arquitetura tonal de Tom Jobim, cujo centro sempre parece escapar, cuja melodia recomeça sem terminar.

Essa instabilidade, esse ritmo em ondas para cima e para baixo, é a tradução do estado de espírito do cantor suspenso entre arder e olhar. A melodia, como a letra, só parece se acomodar no último verso, no lá menor de "dormir". O leitor-ouvinte imediatamente se projeta no lugar do cantor e busca suas próprias memórias de cenas semelhantes, de quando ficou admirando a beleza de uma mulher que dormia e achou que seria uma injustiça poética despertá-la naquele momento memorável (o que não significa que não tenha esperado até ela acordar)... Há em uma mulher dormindo um poder de sugestão que nenhum verso captaria.

Por esse aspecto, "Cecília", que é do CD *As cidades*, de 1998, lembra algumas poucas canções de Chico Buarque nas quais o prazer e o sofrer dão espaço à admiração sutil. Pense em "Morro Dois Irmãos", do CD *Uma palavra*, de 1995, na qual ele diz que aprendeu a desconfiar do silêncio daquela montanha porque sente nele a "pulsação atravessada" e a "concentração de tempos". Aquilo que parece ser uma ausência de ritmos é, na realidade, "todos os ritmos por dentro", uma música parada que pulsa e põe a rocha em movimento. Do mesmo modo, a dormente Cecília não se fixa em palavras e melodias; é uma música parada e pulsante. Mas a ênfase é contrária: se antes se tratava de chamar a atenção para a música sob o silêncio, agora se trata de chamar a atenção para o silêncio sob a música.

Das canções anteriores, "Cecília" parece dialogar com a excepcional "Todo o sentimento", de Chico e Cristóvão Bastos, de 1987, cuja última estrofe diz:

> Depois de te perder
> Te encontro, com certeza
> Talvez num tempo da delicadeza
> Onde não diremos nada
> Nada aconteceu
> Apenas seguirei, como encantado
> Ao lado teu

O reencontro dos amantes será num tempo delicado e nada será dito, como se nada tivesse acontecido, e o cantor seguirá a amada apenas encantado, quieto, como quem recolhe o que tinha perdido e já não precisa perder de novo. É a mesma decisão que toma o amante de Cecília, que tanto queria exaltá-la, mas que sabe que o dizer feriria a sutileza.

As três canções, separadas em onze anos, são de um compositor maduro, o mesmo Chico dos romances que escreve a partir de *Estorvo* (1991) e que tanto abordam o silêncio que as palavras não preenchem, ou melhor, que elas podem sugerir por sua carga afetiva (como o protagonista

de *Budapeste* sussurrando a língua portuguesa para a secretária eletrônica de sua amada carioca). Como dizia T. S. Eliot, a poesia não é soltar a emoção, é escapar dela; não é expressar a personalidade, é escapar dela; mas só quem tem personalidade e emoção sabe o que é escapar de ambas. Em "Cecília", a grandeza da canção está justamente em sua fuga da retórica emotiva. E é isso que a faz ainda mais eloquente e emocionante.

"FADO TROPICAL":
JOGOS DE AMBIVALÊNCIA

Evelina Hoisel

O que é isso, um fado tropical? Por que um fado tropical? O título da canção de Chico Buarque e Ruy Guerra convida o ouvinte a percorrer um texto híbrido, polifônico, caracterizado por uma multiplicidade de vozes que se articulam no sentido de inserir texto e leitor em um contexto social e histórico. Responde a uma contingência histórica, com a qual ele pretende dialogar, fazendo da música uma possante máquina de criar sentidos e interpretações do Brasil. De qual Brasil? Do Brasil contemporâneo? Do Brasil colonial? Do Brasil das elites? Do Brasil dos desfavorecidos? Do poder constituído? Do poder irruptivo que deflagra as subversões em um regime instituído? Partimos da premissa de que muitos Brasis estão na canção de Chico Buarque e Ruy Guerra e o caráter híbrido que assinala o título da canção "Fado tropical" percorre o texto da composição, aspecto que pode ser observado em outras canções dos autores.

Retomo a pergunta: O que é um fado tropical? Um fado produzido nos trópicos? Um diálogo de identidades culturais? Uma superposição de marcas culturais que confronta duas culturas, uma europeia – Portugal, que tem o fado como uma das produções emblemáticas da sua identidade – e outra situada nos trópicos? Será uma referência a um processo de atualização do fado em país tropical? Muitas perguntas são lançadas pelo título, indiciando o feixe de questões que atravessam o texto da canção. Canção incluída no LP *Chico canta* (1973), no qual as demais canções também foram criadas em parceria com Ruy Guerra – "Cala a boca, Bárbara", "Tatuagem", "Ana de Amsterdam", "Bárbara", "Não existe pecado ao sul do Equador", "Boi voador não pode", "Tira as mãos de mim", "Cobra de vidro", "Vence na vida quem diz sim", "Fortaleza"[57] – e compõem a parte musical do texto dramático *Calabar*: *o elogio da traição*,[58] também de autoria de Chico

Buarque e do cineasta moçambicano Ruy Guerra. Drama que pode ser sinteticamente definido como "um pedaço da história do Brasil tornado peça", conforme se lê na contracapa da 3ª edição do livro, de 1974. Mas será apenas um pedaço do Brasil?

É necessário então situar o espaço textual no qual aparece "Fado tropical". Faz-se ainda necessário contextualizar o cenário social e político no qual foi produzido e as circunstâncias que suscitaram o próprio modo de construção do texto da peça e, portanto, da canção. Texto polêmico, como diversos outros dos autores, escrito no calor dos tensos acontecimentos de um regime de exceção e de opressão, e se constitui como uma forma de denunciar o autoritarismo que vigorava no Brasil depois do golpe militar de 1964.

As representações do social e do político permeiam a poesia de Chico Buarque. A crítica já se debruçou sobre esses aspectos, sob a rubrica poética da canção de protesto. Não pretendo atravessar essa discussão de classificação crítica já esclarecida pelos intérpretes da MPB, a partir do questionamento do conceito um tanto precário e circunstancial da canção de protesto. Anazildo Vasconcelos da Silva, por exemplo, em seus estudos críticos, como em *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*,[59] elucida essas rubricas. O protesto define um dado estrutural não só das canções, mas também dos textos dramatúrgicos de Chico Buarque, postos em circulação no período da ditadura militar no Brasil – *Roda viva* (1967), *Calabar: o elogio da traição* (1973), *Gota d'água* (1975) –, pela insistência do poeta em fazer falar uma realidade social interditada, convocando um caráter contestatório para os textos, que o vinculavam a uma militância política.

Contudo, é importante reafirmar que, embora as canções de Chico Buarque estejam vinculadas ao momento político e cultural no qual foram produzidas, estando relacionadas a circunstâncias específicas – o contexto da ditadura militar no Brasil, que se inicia com o golpe de 1964, endurecida em 1968, com o Ato Institucional no 5 –, elas também respondem a questões impostas por outros momentos históricos, pois seu modo de construção se faz a partir da ambivalência dos seus signos, que, em contextos diferentes daquele no qual foram criados, rasuram o circunstancial e o datado. Ou seja, a circunstancialidade da contestação ideológica inscrita no texto de Chico Buarque e Ruy Guerra é deslocada por um modo de construção artístico em que os signos, na sua ambivalência constitutiva, simultaneamente afirmam e negam o contexto ao qual intencionalmente se referem e representam, transitando por diversos cenários marcados pelos regimes de exceção.

Calabar: o elogio da traição é uma reescrita da história do Brasil e se baseia no episódio da ocupação holandesa no Nordeste. Ao eleger esse acontecimento, Chico Buarque e Ruy Guerra deflagram uma reflexão sobre o contexto político do Brasil na década de 1970, período de endurecimento da repressão militar, após o Ato Institucional no 5. Apropriar-se do passado distante para falar sobre o presente tem sido frequente na tradição literária,

principalmente na tradição da literatura dramática. Com esse recurso, Bertolt Brecht, por exemplo, executa um dos procedimentos de sua dramaturgia, por meio da técnica do distanciamento, que confere uma visão crítica ao fato histórico. Distanciar é, para o dramaturgo alemão, uma forma de historicizar, pensar as condições sociais e políticas que possibilitaram os fatos acontecerem assumindo uma determinada perspectiva e não outra. Ainda hoje, os escritores superpõem momentos distintos da história como forma de elucidação simultânea do passado e do presente. É esse recurso que sustenta, por exemplo, a narrativa de Silviano Santiago *Em liberdade*. Tem-se, nesse romance contemporâneo, a possibilidade de se colocar em diálogo a situação do intelectual brasileiro na ditadura do Estado Novo e o contexto da repressão pós-golpe militar de 1964, cenário no qual se situa o escritor Silviano Santiago.

Como intelectuais engajados e bastante antenados com os ideais revolucionários da época em que viviam, possivelmente Chico Buarque e Ruy Guerra inspiraram-se no distanciamento brechtiano para escrever *Calabar: o elogio da traição*. Afinal, as teorias sobre o papel do teatro como veículo de transformação social estavam em voga e tinham uma contundência muito grande. Todavia, há algo mais nessa apropriação do episódio da ocupação holandesa efetuada por Chico Buarque e Ruy Guerra. Trata-se de uma estratégia para burlar a censura, para falar do presente silenciado pelo regime autoritário. Recorrer ao passado era uma forma de desviar o foco da atenção dos militares, de mascarar a mensagem para que ela pudesse falar do presente reprimido. É, simultaneamente, uma estratégia de distanciamento histórico e uma configuração simbólica – ou alegórica? – que possibilita dar voz ao que é silenciado no presente.

Domingos Fernandes Calabar, protagonista desse episódio, de acordo com as versões da historiografia brasileira, foi considerado inicialmente um patriota, depois um desertor, e, finalmente, foi estigmatizado como um traidor por ter abandonado os portugueses e lutado em favor dos holandeses. Calabar considerava o projeto de civilização dos holandeses mais ético para os brasileiros do que a colonização portuguesa, que só fazia explorar. Por isso foi capturado, condenado e executado por crime de alta traição, em 1635. Depois de morto, foi esquartejado e os pedaços do seu corpo foram jogados pelas ruas da Vila de Porto Calvo. Sua sentença de morte foi assinada por Mathias de Albuquerque, governador de Pernambuco. Se para a história do Brasil, escrita da perspectiva do colonizador português, Calabar foi um traidor, da perspectiva da história dos holandeses, foi um herói.

Chico Buarque e Ruy Guerra expõem as ambiguidades do significado de traição. Afinal, eles viviam em uma época em que a palavra traição permeava as relações sociais, pois quem não concordava com o regime vigente era considerado traidor. O *slogan* "Brasil, ame-o ou deixe-o" traduzia as ações repressivas e justificava os exílios de estudantes, intelectuais, artistas e políticos que se manifestavam contra a ditadura. Não aceitar o regime ditatorial era conspiração e implicava em rigorosas punições. Por meio da fala de um dos personagens da peça, são sugeridas as relações entre o episódio de Calabar e as imposições do poder autoritário dos anos 1970:

> FREI (*para Bárbara*) – Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar o seu poder para o calar.[60]

Para dramatizar a complexidade dos sentidos de traição, o texto de *Calabar*, numa apropriação do *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã, faz o *elogio da traição*, deslocando o sentido vago e abstrato difundido pela historiografia tradicional. Na peça musical de Chico Buarque e Ruy Guerra proliferam as ações tidas como traições em todos os níveis: relações pessoais, conjugais, governamentais, institucionais. Sebastião Souto, amigo de Calabar – "é amigo e o odeia", como declara o personagem Frei a Mathias[61] –, o denuncia ao governo português, porém, ele próprio lutou contra os portugueses. Bárbara, mulher de Calabar, vive uma relação amorosa com Sebastião Souto, após a execução do marido. Entretanto, na peça, ela é também uma espécie de guardiã da memória e dos ideais de Calabar, e é ainda a voz que traduz as ideias libertárias de Chico Buarque e de Ruy Guerra para falar sobre sua época:

> BÁRBARA: Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, dos portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar... E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra de vidro. E o povo jura que o cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz.[62]

Por ser a fala de Bárbara a expressão da denúncia e dos ideais de liberdade, a ela se pretende impor o silenciamento. Uma das canções da peça – "Cala a boca, Bárbara" – registra, por meio de um jogo anagramático inscrito nos versos do refrão, as tentativas de repressão simultânea da voz de Bárbara e de Calabar: "Cala a boca, Bárbara / Cala a boca, Bárbara".[63]

A multiplicidade de perspectivas pelas quais as ações consideradas como traições são montadas estabelece um deslizamento de sentido, retirando a fixidez que permeia as definições marcadas ideologicamente. Esse procedimento construtor – o do deslizamento dos signos e das significações – permite que o texto rasure o significado meramente circunstancial, aquele que denota as contingências nas quais foi produzido, dessituando-se de um cenário histórico particular. Desse modo, o texto fala sobre diversos momentos, é um amontoado de representações outras – passadas, presentes e

futuras.

"Fado tropical", na peça *Calabar*, é um enunciado proferido pelo personagem Mathias de Albuquerque, Governador e Comandante Supremo das quatro capitanias nordestinas de Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande e é também o representante do poder constituído. Logo em um dos quadros do início da peça, ele dita para o escrivão a sentença de morte de Calabar e acompanha uma cena de tortura, em que dois soldados apertam o garrote sobre um prisioneiro que solta um grito lancinante. Esse episódio, que se passa em um acampamento militar, registra no texto um dos instrumentos de tortura no Brasil dos anos de chumbo. Por sua vez, são nítidos os sinais que associam Mathias de Albuquerque, enquanto representante da colonização portuguesa, ao regime político dos anos 1970, bem como os holandeses aos movimentos libertários, incluindo assim aqueles que pretendiam libertar o Brasil da ditadura e que eram taxados de comunistas.

Antes de começar a cantar o "Fado tropical", Mathias, às gargalhadas, faz uma avaliação irônica da sua condição política: um ano de fracassos consecutivos; depois de perder Cabedelo, Reis Magos, Bom Jesus e Nazaré, está sendo enxotado para a Bahia e de lá será recambiado para a metrópole. Apesar de tudo isso, traz no bolso a sentença de Calabar, sentença com a qual pretende se vingar de um brasileiro que se "atreve a pensar e a agir por conta própria".[64] Entretanto, é importante esclarecer desde logo que esse personagem, na peça de Chico e Ruy, é construído de forma ambígua, oscilando entre sentimentos antagônicos. Não é tratado linearmente e essa não linearidade o salva das circunstancialidades ideológicas que poderiam restringi-lo – e restringir a peça *Calabar* e o "Fado tropical" – ao passado deposto.

Por tratar a história do Brasil carnavalescamente – no texto do *elogio da traição* encontram-se várias cenas de banquetes regados a vinho, com explosões de barulhos bacanalescos, orgias e comilanças em momentos de extrema gravidade política, como na promulgação da sentença de execução –, a montagem da peça foi censurada pela Polícia Federal, já na véspera da estreia, embora o texto impresso não tenha sofrido censura. O jogo polissêmico do texto lança o ouvinte/espectador/leitor por diversos cenários onde há repressão, tortura, regimes de exceção, dessituando o sentido do contexto ao qual se refere. O LP *Calabar*, reunindo as canções que entremeiam o texto dramático, como "Bárbara", "Tatuagem", "Fado tropical", "Cobra de vidro" etc., foi também censurado e retirado da capa o titulo *Calabar*. O disco trazia o nome de Calabar pichado em um muro. Depois de censurado, o LP circulou com o título de *Chico canta* (1973).

Segundo depoimento do próprio Chico Buarque, no DVD *Bastidores*,[65] desde o início, "Fado tropical" causou um mal-estar tanto no Brasil como em Portugal e era considerado "uma ofensa". O fado constrangia os dois países que se irmanavam naquele período por meio de regimes autoritários. Em 1975, com a Revolução dos Cravos, "Fado tropical" ficou "mais proibido ainda" e passa a ser considerado "subversivo e perigoso", conforme palavras

do próprio Chico, pois afirmar "esta terra vai tornar-se um imenso Portugal" adquire outra conotação, agora mais perigosa do ponto de vista da ditadura: profeticamente, anuncia-se que o Brasil vai libertar-se da opressão militar, como Portugal se libertou do salazarismo. A mudança de uma contingência histórica imposta pelo 25 de Abril desvia um dos sentidos do fado e acentua a sua contundência contestatória e utópica. Por isso, a Polícia Federal o inclui no conjunto daquelas produções culturais e artísticas que considerava "propaganda subversiva".

Quando a voz de Chico inicia o fado, o sotaque é do português de Portugal e a música vem acompanhada por violão (guitarra) e bandolim. O tom nostálgico imprime o clima de melancolia que caracteriza o fado português. A malha das letras, desde o próprio título, joga com signos ambivalentes, os quais apontam para uma diversidade cultural que, do ponto de vista da voz enunciadora do canto, pretende rasurar a unicidade ideológica que caracteriza os dois países – a metrópole e a colônia, Portugal e Brasil – pelo desejo de ser um só. Esse desejo expõe a visão e a retórica de tantos viajantes e intelectuais portugueses que aportaram na terra do Brasil e ressaltaram insistentemente e de forma interessada as semelhanças entre a colônia e a metrópole, apagando as diferenças que constituem a identidade de cada país.

Na construção do "Fado tropical", inscrevem-se fragmentos textuais distintos: o fado propriamente dito, com três estrofes de oito versos, seguidas de um refrão; uma fala, proferida logo após o primeiro refrão por Mathias de Albuquerque, se considerarmos o fado dentro do contexto do drama; um soneto também declamado por Mathias de Albuquerque. No disco/CD, essas falas são declamadas por Ruy Guerra. Se descontextualizarmos o "Fado" do texto dramático, a voz de Mathias corresponde à voz enunciadora, a voz do sujeito lírico.

O tom plangente aparece desde os primeiros acordes, sustentado pela evocação da pátria, musa inspiradora do sujeito que canta: "Oh, musa do meu fado / Oh, minha mãe gentil". Entrelaçando textos distintos, "Fado tropical", por meio da evocação da pátria, musa e mãe gentil, insere-se na tradição camoniana, assumindo ironicamente o tom evocativo da maior epopeia portuguesa de louvor à pátria – *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Apropria-se também de um dos versos do Hino Nacional Brasileiro: "Dos filhos deste solo / És mãe gentil / Pátria amada / Brasil". Contudo, a ironia desconstrutora das semelhanças perpassa o texto, imprimindo uma imagem carnavalesca e ambivalente da pátria amada e mãe gentil.

Nos versos que se seguem, revela-se a consternação do sujeito (Mathias/a voz do sujeito poético) por ter de deixar a pátria, numa alusão simultânea à situação de Mathias de Albuquerque, que, no drama musical de Chico Buarque e Ruy Guerra, tem de deixar o Brasil para ir para Portugal, e à de todos aqueles brasileiros que foram exilados pela ditadura de 1964. Nessa primeira estrofe, encontra-se ainda uma referência ao 1o de abril, data do golpe militar de 1964, mas o "primeiro abril" traz outras conotações para o texto, pois é também o mês da chegada dos portugueses à Terra de Santa

Cruz. Sob a rubrica de "descobrimento do Brasil", inicia-se um processo civilizatório marcado pela colonização e expansão do império português no país tropical – bonito por natureza e abençoado por Deus, como afirma a canção de Jorge Ben (1969). Repressão, autoritarismo tornam-se elementos constitutivos da colonização portuguesa, do Império Colonial, que impõe os valores eurocêntricos – os seus próprios valores – numa tentativa de apagamento dos valores indígenas. A violência é assim uma marca que se imprime nesse começo de colonização – desde o 1o abril – e retornará em outros momentos da história do Brasil. Chico Buarque e Ruy Guerra exibem, por meio da tropicalização do fado, isto é, dos múltiplos traços identitários que se misturam no seu texto, a convivência ambígua e plural entre colonizador e colonizados, cultura portuguesa e cultura brasileira, sistema político português e sistema político brasileiro.

Do ponto de vista da voz enunciadora, a expansão colonialista do Império Português se efetua amparada na violência e no autoritarismo, mesmo procedimento que será usado pelo regime político que vigora a partir de 1964, no Brasil. Por isso o refrão que se repete três vezes, com pequenas mudanças no seu enunciado, afirma: "Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal". Esse refrão repete-se depois da primeira e da segunda estrofes e, após a última estrofe, profetiza-se: "Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um Império Colonial". Os versos superpõem momentos distintos da história, envolvendo as relações políticas e culturais norteadoras das relações Portugal e Brasil, metrópole e colônia, colonizador e colonizado, opressor e oprimido. O jogo textual flagra o abril de 1500, quando se inicia a colonização portuguesa, flagra o momento político no qual se situa a execução de Calabar – 1635 –, cujo antagonista é protagonizado por Mathias de Albuquerque (é ele que canta o fado na peça *Calabar*, é ele o representante do poder do colonizador); a esses momentos, superpõem-se os cenários do Brasil e de Portugal nos anos 1970, e, de maneira mais ampla do ponto de vista da proliferação das significações textuais, qualquer regime político que se impõe de forma não democrática.

Afirmar que esta terra "Ainda vai tornar-se um Império Colonial" expõe a vontade de poder que caracteriza a ideologia desenvolvimentista do regime militar brasileiro, ao tomar a antiga metrópole como modelo. A vontade de expandir-se é o desejo de constituir um novo império colonial – ou neocolonial. Ao aludir ambiguamente à expansão desenvolvimentista que caracterizou os anos 1960 e 1970 em grande escala, a voz enunciadora comenta implicitamente as ligações do Brasil com o imperialismo americano, que impõe a ditadura militar como uma forma de dominar os países considerados, naquele período, como "subdesenvolvidos" e de "Terceiro Mundo", como os da América Latina e, portanto, o Brasil. Os financiamentos norte-americanos justificavam-se pelo controle do comunismo e a Lei de Segurança Nacional vigorava no sentido de manter a sociedade "politicamente estável", evitando-se as influências dos ideais "comunistas" em um mundo dividido em dois grandes blocos: o da ideologia

expandida pelo imperialismo norte-americano e o da ideologia do socialismo soviético. A luta contra a ditadura levada a cabo por intelectuais brasileiros, estudantes, artistas, professores era assim a luta contra o neocolonialismo norte americano (um dos *slogans* do período, muito presente nos movimentos estudantis, era: "*Go home, yankees!* " ou "fora o Banco Mundial"), que tinha como suporte para a sua expansão as ditaduras militares dos países da América Latina.

Como já foi esboçado anteriormente, essa via interpretativa do fado é refeita após a Revolução dos Cravos, quando Portugal se liberta da ditadura de Salazar. Passa-se então a destacar o sentido disseminado pelo primeiro refrão, que se repete no segundo, e eles excluem a expressão "Império Colonial" que aparece apenas no terceiro. Afirma-se: "Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal". A partir de 25 de Abril, tornar-se um imenso Portugal não significa estar condenado para sempre a ser um Império Colonial. A expressão transforma-se em um signo de liberdade, de uma utopia acolhida e propalada pelos intelectuais, artistas e estudantes que lutavam e protestavam pelos mesmos ideais de liberdade. Entretanto, permanece ainda uma contundente mensagem profética, que reafirma o dia que virá tão decantado pela música popular brasileira como um futuro de independência e liberdade política e ideológica. No contexto da ditadura militar, a censura lia essa outra possibilidade interpretativa do refrão – e do fado – como uma adesão aos ideais socialistas (ao comunismo) que eles demonizavam, oprimiam e amordaçavam.

Dramatizando a ambivalência constitutiva da identidade do país tropical, já na primeira estrofe, exorta-se: "Mas não sê tão ingrata / Não esquece quem te amou / E em tua densa mata / Se perdeu e se encontrou". A densa mata metonimicamente inscreve o Brasil no verso a partir de um dos elementos mais exuberantes da constituição de sua geografia física: a mata, a sua floresta, a sua flora. Mas a densa mata evoca também a teia de signos embaralhados nessa configuração de identidades culturais distintas. "Se perdeu e se encontrou" seria apenas um indicativo dessa pluralidade, ou melhor, dessa hibridização constitutiva da cultura que se instala nos trópicos.

O desdobramento dessa representação ambivalente e carnavalizada – (a expressão carnavalizada é utilizada aqui no sentido emprestado por Mikhail Bakhtin, porém, é oportuno lembrar que Jorge Ben confirma que, no seu "país tropical", "tem carnaval"!) – é trazido à cena por meio das imagens díspares que vão se acumulando nas duas estrofes subsequentes, enquanto a música, os instrumentos, a voz de Chico delimitam para o ouvinte brasileiro o espaço musical português – o do fado, um dos ícones culturais do país – e as imagens, os signos emblemáticos do Brasil e de Portugal se combinam num processo de colagem surrealista que cria uma imagem absurda, uma espécie de "alegoria do absurdo", que terá ressonância em outros momentos da representação do Brasil pela MPB, como no Tropicalismo.

A imagem do país flagrada por Mathias de Albuquerque e/ou pela voz enunciadora do canto mistura "avencas na caatinga / Alecrins no canavial / Licores na moringa / Um vinho tropical" e "o rio Amazonas / Que corre

Trás-os-Montes / E numa pororoca / Deságua no Tejo". Não apenas os signos culturais se superpõem, mas os acidentes que desenham a geografia física de cada país aparecem deslocados do seu contexto de origem, criando uma paisagem híbrida, confusa, desnorteadora. A exuberância das imagens – apesar da sua concisão poética – cria uma realidade avassaladora e paradoxal, em que os diversos ingredientes culturais são desterritorializados, são e não são de um lugar e do outro, confirmando esse processo de hibridização cultural e identitária.

Nesse sentido, a fala de Mathias que irrompe depois da primeira estrofe, tendo como pano de fundo a música das melodiosas guitarras, captura os sentimentos confusos e antagônicos do personagem, flagrando-o não apenas como um carrasco torturador insensível e bruto, mas como um indivíduo sujeito às emoções humanas sensíveis. O retrato esboçado do carrasco foge da captura maniqueísta que vê apenas o seu lado cruel. O processo de desnudamento das complexas e paradoxais ambivalências das ações e dos sentimentos humanos amplifica o questionamento da própria concepção de traidor, agora sob o prisma do delineamento da constituição psicológica do carrasco torturador.

Ao delinear o perfil do carrasco, Chico Buarque e Ruy Guerra parecem aderir à teoria da cordialidade que sustenta as ideias de Sérgio Buarque de Hollanda, em seu livro *Raízes do Brasil*, sobre a constituição psicológica do português e as marcas dessa herança deixadas no corpo físico e psicológico dos brasileiros, expresso por meio da fala: "Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose de lirismo". Significativamente, a voz do carrasco aponta também outra herança que se inscreve como uma marca no corpo físico dos habitantes dos trópicos: a sífilis, doença que aporta no Brasil a partir do contato dos índios com o colonizador português.

Chico Buarque e Ruy Guerra demonstram acolher a teoria da cordialidade ao construírem a feição de um sujeito que vive os embates da razão e do coração, da ação e do sentimento. A partir das ambiguidades que fraturam ação e sentimento, configura-se a feição plural de um sujeito cujas definições e representações simplistas apreendem apenas a brutalidade e a violência do seu gesto, sem incursionar pela intimidade do seu sentimento. A dor sentida pelo carrasco Mathias, capturada pela voz lírica do sujeito enunciador, vem dos acordes do coração, e deflagra a sua dúvida em relação à ação de "torturar, esganar, trucidar".

> Meu coração tem um sereno jeito
> E as minhas mãos o golpe duro e presto
> De tal maneira que, depois de feito
> Desencontrado, eu mesmo me contesto
>
> [...]
>
> E se a sentença se anuncia bruta
> Mais que depressa a mão cega executa

Pois que senão o coração perdoa

O soneto inserido no fado reafirma a fala emocionada que se segue ao refrão da segunda estrofe, declamando-se agora, por meio de uma expressão poética seiscentista – e bastante apropriada ao contexto do fado –, os conflitos e os embates do carrasco. Pode-se afirmar que Chico Buarque e Ruy Guerra, mais do que interessados em denunciar o gesto brutal de um personagem específico, a partir das suas ações, por mais incompreensíveis que elas sejam, procuram compreender a natureza paradoxal e complexa de cada indivíduo envolvido em uma trama existencial. Uma situação particular é apenas um pretexto para dramatizar e expor os complexos e insondáveis conflitos da condição humana, demasiadamente humana.

Hoje, por meio da internet – YouTube –, circulam várias versões do "Fado tropical", construídas com superposição de imagens flagradas nas ruas do Brasil e de Portugal. Em um dos filmes, a imagem de Chico Buarque cantando aparece em primeiro plano e as cenas de repressão policial durante a ditadura reconstroem o cenário dos anos de chumbo no Brasil: passeatas, pichações, tanques de guerra pelas ruas, gás lacrimogêneo, soldados com cassetetes, estudantes correndo da polícia. Palavras de ordem como "abaixo a ditadura", "contra a censura", "enforcamento de Herzog" amplificam as informações que compõem o cadafalso da repressão e o campo da resistência. Imagens semelhantes são flagradas nas ruas do Portugal salazarista e se alternam com as tomadas efetuadas durante a Revolução dos Cravos, nas quais aparecem faixas com a palavra "Liberdade".

Na dispersão dos resíduos de imagens que são rapidamente substituídas por outras, formando um painel de cenas do passado amontoadas pelo processo de colagem que constrói as narrativas fílmicas e atualiza o passado, aparecem rostos de crianças nos ombros dos pais ou andando de mãos dadas pelas ruas, celebrando o 25 de Abril. As praças e as avenidas se enchem de utopia, consagrando a profecia de um futuro promissor. Em um dos filmes, a imagem austera de Chico Buarque movimenta-se e se superpõe aos fragmentos de uma memória cultural e política gravados no calor das explosivas lutas corporais e ideológicas. Acompanhado pelo violão e pelo bandolim, Chico canta, com a mesma voz plangente e nostálgica que caracteriza o fado e, principalmente, o "Fado tropical". Mas, agora, aquele que revisita essas cenas do passado, quarenta anos depois exibidas na tela do seu computador, pode perceber um cravo na mão de muitos adultos e

crianças, e até ornamentando as baionetas dos soldados. Os cravos são vermelhos. A liberdade vitoriosa.

Em uma tomada no final de um dos filmes, aparece uma mulher grávida, com a barriga nua, expondo a tatuagem de um cravo vermelho junto de uma inscrição: “eu continuarei lutando”. O “Fado tropical” permanece midiaticamente disseminando a sua mensagem de utopia, de liberdade, confirmando a exuberância da sua contundência poética. Afinal, Líbia, Afeganistão, Costa do Marfim, Iêmen e tantos outros países têm demonstrado que a liberdade ainda é um desejo sonhado e que muitas nações esperam ansiosas pelo dia de poder estampar o seu cravo vermelho.

Março/2011

57. WERNECK, Humberto. *Chico Buarque:* tantas palavras. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 444.

58. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar:* o elogio da traição. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

59. SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo:* representações do social na poesia de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

60. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. Op. cit., p. 88.

61. Idem, p. 13.

62. Id., ibid., p. 90.

63. Id., ibid., p. 5.

64. Id., ibid., p. 32.

65. BUARQUE, Chico. *Bastidores*. DVD – EMI Music Brasil Ltda.; RWR Comunicações Ltda., 2005.

“O MEU GURI” NA COMUNICAÇÃO DOS LUGARES SOCIAIS: UM EXERCÍCIO DE DIÁLOGO

Igor Fagundes

Rebelar-se contra os calendários, desafiando datas inscritas no passado, cumpre com o destino de toda grande obra. Depois de vir pela primeira vez a público em 1981, a canção “O meu guri” permanece atual. Os temas da invisibilidade social, da má distribuição de renda, da evasão de menores de idade para a criminalidade e da invasão da violência no espaço urbano brasileiro passam pela sensibilidade e inteligência de Chico Buarque, pelas quais a letra faz arte mesmo quando à parte da música:

> Quando, seu moço, nasceu meu rebento
> Não era o momento dele rebentar
> Já foi nascendo com cara de fome
> E eu não tinha nem nome pra lhe dar
> Como fui levando, não sei lhe explicar
>
> Fui assim levando ele a me levar
> E na sua meninice ele um dia me disse
> Que chegava lá
> [...]
> Olha aí, ai o meu guri, olha aí
> [...]
> E ele chega
>
> Chega suado e veloz do batente
> E traz sempre um presente pra me encabular
> Tanta corrente de ouro, seu moço
> Que haja pescoço pra enfiar

Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá
Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
[...]
E ele chega

[...]

Antes de qualquer elucubração que se arrisque, um texto há de depor suas marcas, na medida em que será a partir delas que encontraremos uma abertura para o advento – ou invento – da significação. Do contrário, abordaremos sem que sejamos abordados, limitando-nos a projetar as pulsões de nossa subjetividade no, assim rotulado, objeto artístico. Neste movimento, cuja exterioridade do texto parece o eixo impositivo de sentido, caberá ao leitor encaixar seus laivos, vultos e delírios íntimos nos matizes do escrito, forçando-o a adequar-se a expectativas trazidas na e à leitura, a perspectivas críticas em cujo horizonte se disfarça, proeminente, a obra, quando é o sujeito que nele se lança e se esbalda, à semelhança de quem se põe narcisicamente frente a um espelho. Ler não é só *olhar aí*, mas colher o que se olha enquanto nos deixamos ser acolhidos, tomados pela sua fala e, ouvindo-a, deixar que uma outra arrebente, seja o rebento do interpretar.

1. O LUGAR DE FALA E UMA ESCUTA SEM LUGAR

Para início de *conversa*, ouçamos o que diz o título. Ele é o que há de *primeiro* diante de nós. Tendo em vista que o princípio de algo consiste naquilo que, do começo ao fim, lhe concede sentido, levemos conosco a referência: um guri se anuncia tema. A ele alude a voz a vir adiante. De quem? Em “O meu guri”, o pronome possessivo “meu” aponta para aquela que, tomando o menino por pertença, parece condizer com a *mãe*. Ainda que o assunto gire em torno do filho, será do ponto de vista dela que a letra ganhará corpo. De sua barriga, o menino ganhará – ou não – corpo. Desse modo, um guri não *se* anuncia tema. Ele *é anunciado* pela progenitora. Os versos confirmam: tendo-a por ponto de partida, o percurso existencial do guri misturará o aspecto narrativo (referencial) do discurso ao espectro expressivo (emotivo) do timbre maternal.

Um terceiro personagem insurge importante, *apesar de* mudo. Importante, talvez, *porque* e *enquanto* mudo. A *pesar* o sentido de *mudo*. A

questão, por ora, em aberto, uma vez que o texto ainda se abre e – suspeitamos – viverá das aberturas de significação. Inicialmente, sabemos de uma presença calada, "seu moço", um vocativo e, por isso mesmo, o evocativo do e no que há de expressivo e narrativo na voz da mãe. A obra se move no triângulo formado por um *eu* ("mãe"), um *ele* ("guri") e um *tu* ("seu moço") a quem a primeira pessoa do discurso faz, a todo tempo, apelo – desde o primeiro verso (quando o vocativo aparece) e, mais intensivamente, no refrão (quando, por meio do verbo no imperativo, "seu moço" é assim convocado: "Olha aí, olha aí").

É o poema que concede cada uma dessas posições. Nós não as inventamos; forjamos, sim, o modo de arrumá-las (um modo de rumá-las) dentro de um – provisório? – *sistema comunicativo*: de um lado, o *emissor* ("a mãe"); de outro, o *receptor* ("seu moço"); ambos se movendo no *contexto* em que o guri se encontra e, logo, em que se encontram "a mãe" e "seu moço". A *mensagem* a ser comunicada corresponderia justamente ao *contexto* da realidade social (ora representada pela figura do guri) em que o diálogo se empreende ou tenta se empreender. Não por acaso, sobre o título dissemos: o que se toma por princípio dá o sentido (o texto), ao mesmo tempo que, aqui, transmite já uma referência (lança-nos em um contexto). A *mensagem* ensaiada pela mãe se emite cheia de ruídos, de ambiguidades, porque também a *circunstância* do filho emerge e imerge ruidosa, na medida em que a prática do crime assumirá, para além dos maniqueísmos esquemáticos, alguma polissemia capaz de humanizar a questão, tornando-a mais complexa, ou seja, capaz de *desarrumar as posições*. Ao modelo de comunicação que propomos, adiantaríamos a resposta: em se tratando de arte, jamais definitivo o artifício, infinito enquanto *não* dure.

Não obstante ser a realidade ou circunstância do guri o *conteúdo*, o modelo comunicativo supõe que este necessariamente se veicule por um *canal*. O pronome demonstrativo "este" desperta alguma ambivalência, na assunção da possibilidade de referir-se tanto a "conteúdo" quanto a "guri". Desde que ambos coincidem na mensagem, não nos parece suficiente propor que o meio de comunicação seja sumariamente a canção, ou, quando separada da letra, o poema resultante, na mesma instância em que o *código* do emissor corresponderia à língua portuguesa, tangida da oralidade e do coloquialismo próprios à condição sociocultural do sujeito enunciativo. Trata-se de perguntar, sobretudo, pelo meio de comunicação da mensagem que o próprio *guri*, em si, é. Ou seja: trata-se de perguntar pelo canal que o emite para "chegar lá", do outro lado; o canal que o liga a esta posição que primordialmente não ocupa e desconhece. Na tematização de certo incerto contexto, assinalaríamos não apenas *o meio* pelo qual a mãe se comunica com "seu moço", mas aquele pelo qual o guri passa do lugar da mãe ao lugar do "seu moço", comunicando ambos os lugares, desarrumando-os na errância de um rumo. Não parece, afinal, "seu moço" íntimo daquela que o evoca. Evidência da falta de intimidade reside no emprego do pronome possessivo "seu" (a denotar respeito a uma pessoa e insinuar um sentido hierarquizante de superioridade e inferioridade entre, respectivamente, quem

é chamado à conversa e quem chama), mas também no desemprego (quiçá na ignorância) do nome próprio do evocado. Ninguém trata por "moço" um parente, um amigo, um vizinho, um próximo, um integrante do seu território. Por mais que se levantem as hipóteses de que "seu moço" alude a um delegado, a um policial, a um médico, a um advogado, a um jornaleiro, a um açougueiro, a um passante, todas elas responderão pela mesma dimensão contraditória de um "perto-longe" em que se situam – se aproximam e se distanciam – os interlocutores. "Seu moço" dá-se a conhecer como um *desconhecido da mãe*. Enquanto ela tenta chegar a quem desconhece, o filho busca também atingir a posição forasteira de um "lá".

O vocativo "seu moço" chama, enfim, em princípio, à cena – ao ensejo do *diálogo* – um suposto *ausente* da realidade expressa e narrada. Alguém que, talvez, não dialogue normalmente com ela. Alguém que, embora alheio às circunstâncias, na verdade as tem familiar. Sabe por *ter ouvido falar* (e, no discurso, aparece ainda como quem *ouve*), mas não fala, não pode falar do que não vive, nem viveu, tampouco no lugar de quem a sofreu ou sofre. Quando um indivíduo que não partilha da vida no morro se pronuncia a respeito da favela, quase sempre é na qualidade de vítima, sobretudo nas ocasiões em que se percebe refém de assaltos e furtos, do risco de assassinato, do perigo do tráfico de entorpecentes e da impunidade dos envolvidos. Na qualidade de – também – responsável pelo que testemunha, quase nunca se manifesta. Diante disso, o poema-letra de "O meu guri" tiraria proveito do que emudece diante dos "sem-voz" da sociedade. Permanecendo calados os moços detentores da fala, eles agora cederiam (seu) lugar e (sua) vez à mãe sequiosa de conversa, de contato, de partilha, de inclusão.

Dar ouvidos – ou melhor, boca (porque ouvidos já possui e os utiliza bastante) – a quem, oprimido pelo tecido social, parece e aparece (desaparece!) sem direito de fala constitui parte do processo de tomar partido dos desníveis do real. Aquele que (se) vê de fora, de longe, está, na prática, próximo, *presente*, na mesma trama, faltando-lhe conhecê-la não mais a partir de uma confortável exterioridade; faltando-lhe, portanto, *ficar por dentro* dela, bem informado e avisado do que acontece, no desconforto próprio de quem agora precisa se calar. À margem do que seria mais propriamente o marginal, restaria a "seu moço" deslocar-se de seu eixo para o centro do problema. Nele, emudecer consistiria em prestar atenção ao que, possivelmente, antes, não teve relevo nem revelação. No poema que, originalmente música, se destina a *ouvintes* (mais do que a leitores), nós estamos no lugar de "seu moço", no imediato instante em que o canto se nos dispara. Também no momento em que compramos o disco ou assistimos a um *show*, somos este que acena estranho, exterior à experiência em que não há poder de compra, em que não há participação. Nós, os que comparecem *dentro* do espetáculo – no palco, à luz –, no fundo estamos por fora do que se passa nos bastidores. Aquém do que, não iluminado, nem como *contrarregra* se percebe. Só quando, sabendo a letra de cor (sabendo-a *de coração*, por dentro), passamos de ouvintes a cantores, é que nos colocamos no lugar da

mãe, na correspondência ao que, como canto, será sempre apelo para ouvidos e bocas.

À procura da poesia, dos ruídos de toda esta comunicação, celebraremos a vertigem dos sentidos, mas desde que eles também se nos apresentem. Se houver apenas vertigem *sem* sentido (e não, como esperamos de uma obra, sentido *com* e *em meio à* vertigem), ficaremos impedidos de chegar lá. Partimos do que, à superfície, reluz nítido, até que embace na hora em que os olhos chegam mais perto, enxergando detalhes tão duvidosos quanto a certeza que, à distância, os contornava.

Sem dúvida, sabemos: o poema nos fala da trajetória de um menino nascido em ocasião não conveniente ("Não era o momento dele rebentar"), pobre ("Já foi nascendo com cara de fome"), morador do morro ("chega no morro"; "até ele chegar cá no alto") e vinculado à criminalidade ("com carregamento"). No relato não necessariamente ciente e/ou consciente da mãe, o mundo do crime aparece na condição de meio de "chegar lá", ou seja, de sair da fome e da falta de um nome para se tornar alguém na vida ("na sua meninice ele um dia me disse / Que chegava lá").

No regime capitalista, *tornar-se alguém na vida* significa *trabalhar*, para gerar renda e viver dignamente. A exemplo de uma frase marcadamente burguesa, secularmente naturalizada no senso comum, "o trabalho *dignifica* o homem" (quando, na verdade, diria um marxista, o aliena, o coisifica e lhe rouba a humanidade ao vender sua força de produção a uma propriedade privada). Em outros tempos, de valorização do ócio como o momento propício do pensar, da criação, da liberdade e da perscrutação do estar no mundo, o trabalho tiraria do humano o que lhe é digno, a menos que fosse compreendido como *co*laboração, em que os homens consumam no *diálogo* seu pertencimento à terra, a despeito de qualquer redução posterior do laborar coletivo a um jogo de poderes e sujeições. Se, hoje, trabalhar nos enobrece, outrora nobre era quem não trabalhava. Ainda que assalariados, seguimos servos, escravos do capital: prestamos *serviços*. Paradoxalmente, nossa nobreza contemporânea está não só em servir, mas em poder servir, ter o direito (mais do que o dever) de ser *útil*, *funcional*, *inserido* na *máquina* do mundo. Conforta (isto é: enche de força) nos sentirmos, dela, uma peça importante. Impassível de dar defeito. De sugerir alguma fraqueza. Daí resulta que "tornar-se alguém" quer dizer, necessariamente, incluir-se, conquistar um lugar no sistema e exercer um papel, assumir uma "utilidade", ter "uso" ou "emprego" – "chegar lá", cumprir com a "função". Consequentemente, *estar excluído* é: *ser ninguém*, não sair daqui, do lugar que mãe e guri habitam originalmente. É permanecer sem uso, sem emprego (*des*empregado!), no encalhe, pifado, deixado de lado.

Ao narrar na primeira estrofe sua gravidez não planejada, ocorrida em má hora (*talvez* porque jovem e/ou imatura demais para ter um filho, mas *sobretudo* porque sem condições sociais e financeiras para parir e cuidar de alguém), diz a mãe: "E eu não tinha nem nome pra lhe dar". Não se sabe exatamente se, devido à chegada inesperada de uma criança, a mãe sequer pôde pensar em um nome para ela, ou se é a própria mãe a personagem

anônima, sem aptidão para assumir qualquer *predicativo*, na medida em que nem *sujeito* se fez. Não carece decidir se é a mãe ou o filho quem, a princípio ou no princípio, não tem nome. Ambos, *anônimos*, *ninguém na vida*, excluídos do que seriam as condições dignas de sobrevivência, órfãos da possibilidade de terem (uma carteira de) identidade; de serem, de fato, civis, cidadãos, partes efetivas do sistema social. Na segunda estrofe, o poema reitera: "Me trouxe / [...] / [...] uma penca de documentos / Pra [...] eu me identificar".

Concebendo-se o trabalho *o meio* (de comunicação) por excelência para "chegar lá", a mãe entende (ou, pelo menos, quer dar a entender) que não há inserção do filho na "onda de assaltos" ("Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador"), mas em um emprego de verdade: "Rezo até ele chegar cá no alto / Essa onda de assaltos tá um horror". Não obstante, os versos "Chega suado e veloz do batente" e "De repente acordo, olho pro lado / E o danado já foi trabalhar" atentam, inclusive, para a completa dedicação, disciplina, doação e entrega do guri ao serviço prestado, pois não basta garantir a *qualidade*, mas a *quantidade* de bens produzidos. É preciso ser rápido ("suado e veloz") para provar-se eficiente. Aumentando a produção, maior a participação nos lucros e resultados. Se, no uso emblemático do verbo "chegar", o viver se enfrenta como caminhada, esta se sugere essencialmente sacrificante na medida de um paralelismo entre a noção de êxito e a moção a um ponto de chegada (ou melhor: a noção de êxito e a emoção da chegada, célebre, a um ponto, a rigor, distante). Tal analogia suscita aquela ideia, por nós incorporada, de *vencer na vida*. Incita à ideologia do real como *disputa*, *competição*, *corrida*, em que, para alguém "chegar lá", outro terá sempre de ficar para trás, de ser passado para trás, perder o jogo, o campeonato, a maratona, a guerra, nem que, em nome disso, lhe seja passada a perna. Nem que – o nome disso: – a violência ganhe passo e passagem.

Tamanho esforço e competência do guri na corrida comovem o sujeito expressivo: a mãe teria motivos de sobra para se orgulhar dos feitos do rebento, que compartilha seus frutos, trazendo-os a casa, presenteando-os àquela que o deu à luz (ou à sombra?) e lhe possibilitando que também conquiste seu lugar ao sol: "E traz sempre um presente pra me encabular / Tanta corrente de ouro, seu moço / Que haja pescoço pra enfiar / Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro / Chave, caderneta, terço e patuá".

Ingênua ou não, dissimulada ou não, condescendente ou não, a mãe nos convida a habitar uma terceira margem em que, para além da luta entre o bem e o mal, o *bandido* (a)parece *mocinho*. A humanização do criminoso nos adverte que ele não é, não somos, grosseiramente, bons *ou* maus. Se, na suposta posição de *mau*, o praticante do crime não tem dó nem piedade para assaltar uma pessoa, na – não menos suposta – posição de *bom*, prescinde de frieza no relacionamento afetivo com os seus.

Ao amor maternal que porventura finja não ver o desvio de conduta do filho (ou que finja estar a fingir), este corresponde em reciprocidade. Se trai o código penal, segue, por outro lado, fiel à condição de filho. Tal simbiose amorosa-existencial se entrevê desde o título da canção, no qual a presença

da mãe é *gerada* pela do guri. Ele é o que se faz visível (parido) e valorizado logo no princípio, como o princípio, isto é, como o sentido da vida – da narrativa, da expressão, do apelo – da mãe. O guri-protagonista se insere no proscênio do palco, sob a impossível luz refletora dessa mulher que, no título, já se revela à sombra. Porém, na medida em que a questão do ausente, do apagado, do apagamento, é o que detona todo o ímpeto de ascensão ao aceso, a mãe comparece, às avessas, também como protagonista do enredo, a geradora (a apagadora e, logo, a pagadora) da história do filho. Nesse mútuo geracionismo, o guri *batiza* a mãe que não tem "nome pra lhe dar" quando se faz, do texto que ela tenta, o próprio batismo; quando dá princípio e sentido ao que, na fala da progenitora, se consuma no silêncio e é por ele consumido. Tal conjuntura simbiótica se confirma em versos da primeira e terceira estrofe: "Como fui levando, não sei lhe explicar / Fui assim levando ele a me levar", "Eu consolo ele, ele me consola", "Boto ele no colo pra ele me ninar". Observe-se que, ao "ninar" a mãe, o amoroso guri (que assume um valor de *pai*, daquele que sustenta a casa) também conquista um valor de mãe, daquela que gesta e dá à luz. Uma vez que, ao revés, foi dado *à sombra*, o guri cumpre com o papel de gestar-se e parir-se do mesmo modo com que gesta e pare aquela que, de fato, não o lançou – não o inseriu – no mundo.

Outrossim, a ação de adormecê-la em seus braços sugere também o sentido de pôr-lhe uma venda nos olhos, para que ela não veja o que realmente se passa, ou para que o veja no ópio de um sonho – para que *sonhe* a realização do sonho do filho, para que deixe o sonho de ambos *real*, para que deixe a realidade ser este sonho, descrevendo-a no sono, como sono. Descrevendo-se como quem, interpretando o texto de seu contexto, mora na vertigem dos sentidos, da qual não consegue fugir, e que o ouvinte, aprendendo a flagrá-los, localiza o inverso: os sentidos da vertigem, como este de chegar sempre ao ponto de partida. O verso "E ele chega", recorrente no fim do refrão (menos na última vez em que é cantado, na suposição de que o guri atinge o fim do caminho) se cola à aparição do mesmo verbo na abertura das estrofes seguintes ("Chega suado e veloz..."; "Chega no morro..."; "Chega estampado [...] / Com venda nos olhos"), o que nega ironicamente a ansiada e anunciada chegada ao "lá" na afirmação do eterno retorno ao "aqui" – ao "cá no alto" – da condição inicial. O sentido – o caminho – parte da vertigem (ou sono, ou sonho) para, inevitavelmente, retornar a ela. O "aí" que somos convidados a olhar constitui justamente o espaço intersticial entre o "aqui" e o "lá" e, porque se contamina de ambos, toda chegada até "lá" é, nele, um estar já de partida para "aqui". Dito de outra maneira: todo "aí" desponta como um "lá" diante de nós; um "lá", portanto, bem "aqui". No poema, desce-se o morro para ascender, ou seja, para subir "cá no alto" novamente.

Nesse anúncio de chegada *a* partidas, é possível falar em um *fingimento* da mãe não na qualidade de dissimulação, mas do que é mesmo próprio à ficção de toda vida. Recorrendo à raiz do verbo "fingir", o latim *fingere* (a mesma de "ficcionar"), descobriríamos que sua acepção original é *dar forma*, *plasmar*, *moldar* uma realidade. Fingir o homem no barro, por

exemplo, não significa menti-lo, negá-lo, mas plenamente o (a)firmar. *Figulus* é o oleiro. *Fictor*, o escultor. Fingidora do guri, a mãe. Ele a esculpe na mesma desmedida com que ambos se ficcionam – *se realizam* – mutuamente. Aí, toda a coerência do discurso se constrói a partir de paradoxos. "Aí" é o núcleo da contaminação entre sonho e realidade, em que, indiscerníveis, o factual é ficcional e o ficcional é factual. Uma vida de mentira, uma não vida é a verdade disso que *sub*vive. *Sobre*viver implica *passar por cima* do que mal ou nem se pode viver: plasmar, moldar realidades, para não morrer, e porque há o morrer. Nem que se tenha de sonhar o real mais inconcebível, mais próximo das nuvens, tal qual o morro. Nem que se tenha de viver *no mundo da lua*, com a cabeça *fora do lugar*, tal mãe às voltas com o do filho.

Se a voz expressiva do poema tem alguma ciência do envolvimento criminal do guri, talvez a versão que – repleta de ternura – nos é contada se engaje numa tentativa de justificar a migração dos menores de idade para a inconstitucionalidade sob o ângulo *delicado* (no duplo sentido) de uma *pobre* (mais uma vez, no duplo sentido) mãe. Sem outra saída a curto ou médio prazo (porque, a longo prazo, os excluídos são massacrados pela pressão do sistema, ressecados pela opressão dos ricos que ostentam seus rios) e seduzidos por um aparente dinheiro fácil (porque, fora do crime, também não parece difícil morrer), os meninos não têm nada a perder. Sobretudo porque eles *nada têm* para perder. A possibilidade de uma aceitação da mãe, de alguma cínica conivência com o guri tange o desespero de ambos de fugir à condição de que padecem. Ou, nesse papel controvertido de *ser mãe*, não lhe caberia condenar ou perdoar o guri, senão o reverenciar pela coragem de arriscar a própria vida em nome do "lá". Ou, ainda, para além das conjunturas sociais, reiterar a dinâmica simbiótica do par, da cumplicidade amorosa, incondicional, acima de qualquer julgamento, de qualquer audiência que, impondo acusadores e réus, declare sentenças. Se a sociedade tem uma constituição de leis – não há nada de essencialmente legal e constitucional no homem que não seja s*er* humano.

2. O LUGAR DO VISÍVEL E O INVISÍVEL LUGAR

Quando, na maioria das vezes, reduzimos a violência a um problema de polícia, não descemos à sua raiz, anterior aos galhos, troncos e frutos podres *do que se faz árvore*. Não pensamos a desigualdade, a má distribuição de renda no sentido de suprimi-las. Concordamos que elas existem. E pronto. E (seus) frutos podres nos fazemos também, prontamente. Se, pelo ângulo policial, reclamamo-nos vítimas, pelo social, o guri e sua mãe são os

vitimizados. Ouvindo a canção, ou tomando parte das circunstâncias, descobrimo-nos *agentes* do que segue excluído. A criminalidade é estimulada pela sociedade desnivelada, em que, nas convivências inter e intraclasses, não basta *ter* dinheiro, bens, capital. Precisamos nos *exibir* como alguém que os tenha. Mais do que *possuir*, importa *parecer* que se possui. Mesmo que, no fundo, nada se possua. Interessa o que *a*parece. A ostentação – a propagação midiática do si – responde pela transformação do valor econômico de um bem em um valor simbólico-cultural, em um indicativo de nosso próprio valor como ser humano perante o outro. Um relógio caro no pulso, uma joia, uma casa luxuosa, um cargo de chefia são mais do que índices ou metonímias de nós mesmos. Conosco estabelecem, ainda, uma relação icônica, isto é, de semelhança, mais do que de contiguidade. Valem-se de metáforas para o que somos. Nós, também, um *bem*. Seremos tão preciosos quanto a joia. Imensos como nossa casa. O menino precioso e imenso é também um *bem* da mãe. Ela logo o informa com o possessivo – "O *meu* guri" – frente ao território, ao bem que não possui – "*seu* moço".

Por tudo o que há de bom em todo bem, não adquirimos e consumimos um produto apenas conforme sua utilidade. Educam-nos a comprar mercadorias inúteis, fúteis, segundo a justificativa de que, com elas, suscitaremos alguma imagem diante daquele alheio tão próximo. Voluntária ou involuntariamente, cultivamos uma violência simbólica, a cada dia praticada por quem absorve a necessidade do *reconhecimento*. No caso do poema, não adianta ter uma (carteira de) identidade, se, no âmbito das relações sociais, inexiste o sentimento de pertença. Se a *invisibilidade* persiste, não há pessoa reconhecida – ela é, somente e em redundância, um desconhecido...

Aonde queremos chegar com tudo isso senão "lá", ao lugar em que o guri sorri quando não mais invisível? Não à toa, a mãe não *narra* apenas a trajetória do filho e/ou se *exprime* movida e comovida por ela. Conta-a para terceiros – torna-a *pública*. A "seu moço" é pedido: "*olha* aí, *olha* aí, *olha* aí". Quando nos vemos chamados a ver, a mirar, *admiramos*, isto é, *miramos junto de*, fazemo-nos atados ao que se nos deu à vista ou, o que dá no mesmo (mas esclarece melhor a convocação para o olhar), quem se dá à vista se ata aos nossos olhos; deixa, finalmente, de estar à parte, deslocado, excluído de nosso convívio e memória, para integrar certa vida de que, antes, não participava, por não ser *ad*mirável. Qualquer ascensão, a fim de que se reconheça como tal, necessita acontecer como um filme, um teatro, um drama, uma performance, um espetáculo à espera de plateia. O final feliz é a expectativa dos que creem num viver folhetinesco. No hipotético desfecho apoteótico da caminhada do guri (em que ele "Chega estampado, manchete, retrato" com gente "Fazendo alvoroço demais"), a *felicidade* há de integrar o folhetim da fama: "O guri no mato, acho que tá rindo / Acho que tá lindo de papo pro ar". Ninguém, afinal, se pretende famoso porque sofre ou sofreu, porque mata ou morreu, mas porque "tá rindo" e "tá lindo". O sentido de belo aponta originariamente para o que é pleno de forma, bem-acabado, perfeito e, consequentemente, capaz de provocar a sensação de prazer. O guri, assim,

tão *formoso*, que *dá gosto*. Realizar-se visível significa exibir-se como alguém que goza. O sentido de bem-estar rege a condição de reconhecimento no meio social. Assumir que o guri "tá de papo pro ar" pode, inclusive, denotar que, depois de tanto trabalho, ele atingiu a glória da ociosidade, do repouso, da tranquilidade, do alívio. Quiçá não mais trabalhe por ter-se tornado patrão? O imaginário – nosso e o da mãe – não tem limites diante das lacunas do que (não) é dito. Pensar-se-ia: o guri descansa, relaxa e goza de papo para o ar... "Desde o começo, eu não disse, seu moço / Ele disse que chegava lá". Na última estrofe, não encontramos mais a reincidência de "E ele chega". O caminho – o objetivo – se cumpre, principalmente porque (ficamos na dúvida, como de costume) a morte do guri o encerra: "e ele parte", arriscaríamos escrever.

3. A INVERSÃO OU CONTAMINAÇÃO DOS LUGARES

Na iminência de desarrumar as posições iniciais, o poema teve por rumo três momentos críticos (sucessivos, se não fossem já simultâneos): o ponto de partida do guri parido pela mãe pobre, nascendo já na crise, em crise, e a sonhar um ponto de chegada na riqueza. No meio do caminho (e enquanto meio pelo qual as caminhadas concomitantes do texto e do menino se engendram), a ambiguidade ou tensão entre trabalho e crime. No terceiro e último movimento do texto, a necessidade de emprego/violência se afina com a da visibilidade, com o imperativo de estar iluminado para aparecer como quem também é luminoso. Por esse viés que articula o "chegar lá" (tornar-se rico) a um "olha aí" (tornar-se reconhecido), o ideário de vitória se confunde com a exibição midiática e, na fala da mãe, se divulga como máxima ascensão a derradeira queda do garoto na invisibilidade, no declarado *ser ninguém*, uma vez sugerida sua morte – sua, agora, irreversível *exclusão* – no fim do poema, quando, no "mato", parado, de "papo pro ar", ele já seria um cadáver.

De posse dos fatos da escrita e do fenômeno da poesia, redescobrimos que, no início da abordagem, rascunhamos uma *ótica do rumar* por meio de toda uma *lógica da arrumação*, de um *sistemático* modelo comunicativo. No último grifo, quer-se sublinhar uma coincidência entre a sociedade como sistema funcional-opressor e a didática tradicional do ato de comunicar, em que o falante parece um tirano a que o ouvinte corresponde. Entre a "mãe"/emissora e "seu moço"/receptor, um "guri"/contexto-conteúdo quer provar alguma e de alguma democracia a substituir o que esses territórios têm de sitiados. E é aí que se reflete – sempre no "aí" – a questão do canal, da veiculação ruidosa da mensagem. No pressuposto de que a mãe ocupa o

lugar do "aqui", do que lhe é íntimo e cabível (a exclusão e a invisibilidade) e "seu moço" ocupa o lugar do "lá", do que é estrangeiro e distante dela (a inclusão, a visibilidade), o guri percorre o que se abre entre o íntimo e o estrangeiro, o perto e o distante, o aqui e o lá. Sobrescrevendo o "olha aí", esclareceria a mãe: "olha o meu guri saindo daqui e chegando lá", "olha aqui meu guri lá", "olha meu guri crescendo e virando seu moço, *gente grande*", "olha meu guri virando *seu* moço, homem *de si* mesmo, independente, feito na vida", "olha o meu guri sendo transmitido da miséria rumo à fartura". No que se *abre entre*, esta ironia entreaberta: quem ocupa o lugar de fala no texto é justamente o excluído e quem o ouve somos nós, os incluídos. Ou seja: estamos contraditoriamente excluídos de voz no discurso. Finalmente se percebendo *contrarregra* do espetáculo, a mãe desregradamente invade a cena e desafia-lhe o comando: "olha o pobre falando e seu moço escutando"; "olha o pobre vencendo na vida e seu moço vendo, reconhecendo, admirando". O miserável contraria a regra de ser o receptor, o passivo, ao passar a emissor, a ativo na tessitura (no *texto*) social.

A cada vez que *não* informa, o poema *informa* que a comunicação entre pobres e ricos é cheia de ruídos, de desobediências ao unívoco e unilateral. Ou melhor: que toda comunicação entre *diferenças* se preenche de descompassos e assimetrias. Principalmente quando a diferença se confunde com o sentido de oposição ou antagonismo. Na inversão ou contaminação dos lugares de fala e escuta, as mensagens proferidas se recusam claras, sinalizando que o *sistema* vive de sua própria obscuridade e, conforme um vocabulário utilizado por nós, de sua própria vertigem, de seu próprio sonho. Não da ilusória limpeza de sentido proposta por cada *modelo* que busca normatizar a vida. A redução da realidade a um sistema (e do ser humano ao desígnio da utilidade e função) é que parece a grande ficção tornada fato. Na circunstância específica do texto, nossa dúvida quanto à ingenuidade, conivência ou mesmo autocomplacência da voz materna obriga-nos a uma aprendizagem do *conflitante*, do *transgressor*, para além de toda – já incômoda – acomodação.

Ao livrarmo-nos do pré-juízo fácil, mesquinho e totalitário do verdadeiro e do falso, do certo e do errado, do bem e do mal, esforçamo-nos para que *o diálogo* encampe o espaço altamente contaminável e pouco sondado do "e" inscrito entre as adjetivações, frequentemente apressadas e, não raro, definitivas. Evidências disso são as noções de excluído e incluído, visível e invisível, sempre relativas. Os efetivos incluídos na sociedade são, ao mesmo tempo, excluídos da experiência aviltante da fome. Os efetivos excluídos são os exclusivamente incluídos na voz e como a voz do poema, enquanto o "seu moço" incluído é visto excluído de visibilidade por nós. Porque agrupa a diferença em contrários, todo pensar por adjetivos redunda numa estrutura funcional; ele é, por assim dizer, (mais) *prático*. Uma casa grande, por exemplo, é o contrário de uma casa pequena, mas uma casa não é o contrário de uma rua. O vermelho também não é o contrário do azul, ainda que as cores quentes se oponham às frias. O diferente enquanto *i*mediatamente diferente, próprio, único, singular, especial, exige um

pensamento substantivo. *Do* substantivo. Senão, restar-lhe-á estabelecer sua identidade ou identificação *mediatamente* (por *mediação*) entre pares, por *reconhecimento*, pela *verificação* do que lhe é próprio por outrem. Em suma: por imprópria predicação. Para sabermos substantivamente – substancialmente – o homem, há que negarmos o estruturalismo (o relativismo, o funcionalismo, a sistemática) da pobreza, da violência, da sociedade; há que negarmos a fixação da verdade em proposições que somente se ocupam em pré-dicar (pré-dizer) os sujeitos, isto é, em dizê-los antes que se digam, definindo-os e enquadrando-os sem dar-lhes chance de não ser tão quadrados, mas vacilantes, transformáveis, porque, a despeito dos predicativos, têm respeito pelos verbos. Encontram-se sempre em ação, *abalando as estruturas* – isto é *ser*, antes, durante e depois de qualquer modo de funcionamento a que se subjugue. Deixar que a verdade – a mensagem – seja o puro desvelo do que impuramente se vela significa incorporar os véus da mãe e do guri como *o próprio*, *i*mediato, do *ser* humano.

O canal que corrobora o caos do sistema e pelo qual o guri se emite para chegar lá (para cumprir a comunicação ou contaminação dos lugares *a priori* apartados) é o da indecidibilidade entre trabalho e crime como mediação, meio, método de caminhada, de identificação e reconhecimento, de *emissão* e *recepção* de vida. Enquanto *trabalho*, o canal se afina ao modelo. Enquanto *crime*, nada tem de exemplar. Tão herói quanto vilão, nem herói nem vilão, o guri duela contra os pré-juízos e as pró-posições.

Na obrigatoriedade de tudo *ter que ter* um papel, abordamos – também ironicamente – o poema a partir do que os manuais de teoria literária chamam *sistematicamente* por *funções da linguagem*. Logo no início, foram apresentados um "eu" *emotivo* (a mãe), um "ele" *referencial* (o guri) e um "tu" *apelativo* (o "seu moço"). E é por meio das chamadas funções emotiva, referencial e apelativa da linguagem que, na assistemática da arte, convergem e se contaminam, respectivamente, os gêneros lírico, narrativo e dramático da literatura.

Quando reduzida ao âmbito da língua e à pragmática do discurso, a autorreferência da linguagem na referência crítica do poema à sociedade faz com que os manuais teimem mais esta função: a *metalinguística*. O metatexto é o que fala e reflete sobre sua própria construção. Se, na bitola comunicativa, há posições que não se misturam, também na bitola social somos atores exercendo papéis precisos dentro de uma trama. Dela nos sentimos participantes somente quando não meros figurantes, mas confiados a uma personagem de ação dramática capaz de desenvolver-se ao longo do enredo. Convertidos em peças desse teatro, reivindicamos contribuir para a ordem e o regresso do aparelho vigente.

No caso de, frente ao *dever* de colaborar com o *script*, não se ter sequer o *direito* de participar dele, quem acaba *des*locado, à margem, é paradoxalmente *co*locado como marginal. Isso quer dizer: como ameaça à ordem e ao progresso do roteiro. O sistema responsabiliza a marginalidade pelo perigo, mas não se responsabiliza por defeitos intrínsecos à sua maquinaria, por suas falhas de projeto e programação. O sistema é que, em

si, gerou e gera sua desordem, na instância em que ordenou quem daria as ordens, decidindo quem *fala* e quem *escuta*. Quem é o cidadão, expressivo, e quem é aquele que apela por representatividade. O aparelho comunicativo é que, por sua vez, gerou e gera desordem, na instância em que impõe um emissor e um receptor, proibindo ruídos: não permitindo a liberdade do sentido. Na letra da música, os compassos de convivência entre o *eu*, o *tu* e o *ele* se dão no mesmo descompasso com que ela *não se dá* fora dele. O que pragmaticamente se denominaria *função poética* da linguagem converte-se, enfim, numa poética da disfunção.

Na vocação do vocativo para o apelativo, o discurso dirigido a uma plateia – "seu moço" – consolida o espetáculo, o teatro, a tragédia, o drama, o *dramático* do poema. A referência à saga ou epopeia urbano-moderna do guri enseja o *narrativo*, ao passo que a emotividade da mãe atravessa o tema com um genuíno engenho *lírico*. O consórcio entre narratividade, drama e lirismo confere à poesia algo do multiperspectivismo encontrado na prosa de ficção. De "seu moço" passamos à mãe (narradora-personagem) e, por extensão, ao guri, para que a história se conte *em meio às* e *entre as* posições de cada um. *Aí* nos comovemos: nas superposições ou justaposições em que se tem sempre a disposição para muitos sentidos. *Aí*, no espaço da comunicabilidade, em que uma canção se mostra capaz de nos contaminar, de nos arrebentar, a atualidade é rebento: a ouvir o que permanece, começamos – conforme diz o popular – a "cantar junto". Depois de tocada, uma canção se eterniza ao ressoar dentro de ouvidos tocados ainda por ela. Em silencioso burburinho, chega à memória, dela parte, mas não vai embora. Olha aí "O meu guri", como canção, chegando ao *lá* do próximo instante tornado presente.

“EU TE AMO”: DO AMOR À DESPEDIDA

Lígia Guimarães Telles

Numa encruzilhada entre lírica e narrativa, constrói-se o texto da canção “Eu te amo” (1980). E é justamente essa encruzilhada que permite as circunvoluções do sujeito do enunciado – que escolho denominar eu lírico – entre um presente de ruptura, de perda afetiva, de desencontro, e um passado afirmativo de forte e visceral ligação amorosa, de fragmentos de uma história vivida por um casal, trazidos à cena pela voz do homem.

Se tais fragmentos chegam em voz que os articula ao modo de uma narrativa (conservando, embora, o traço da concisão precipuamente lírico), o que prevalece no espaço da canção é o agora do lamento. Lamento que dá o tom pela exclamação “Ah”, palavra inicial do texto, ponto de partida para a enumeração de tudo o que ocorrera no passado. A princípio, é atribuída ao casal a responsabilidade pelo corte (apesar de atenuada por um “se já”, aceno a uma hipótese, quem sabe, não concretizada), na perda da “noção da hora” e no ato de “jogar tudo fora”: isso eles fizeram juntos. De imediato, porém, o eu lírico desvia-se do peso das ações compartilhadas e joga para a mulher a solução: “Me conta agora como hei de partir”. Para poder partir, para enfrentar o corte, é da mulher a sapiência. Nesse sentido, permanece o homem refém do poder que sobre ele exerce o objeto do seu amor – a mulher – e todo o vivido ostenta seu peso diante da perplexidade de um futuro viver em solidão.

A partir desse momento, constrói-se uma narrativa lírica de todos os desvarios, sonhos, excessos, desmedidas que permearam as ações desse eu na história de amor vivida, e que aqui aparecem entremeados por versos expressivos de tal perplexidade: “Me conta agora como hei de partir”, “Me diz pra onde é que inda posso ir”, “Diz com que pernas eu devo seguir”, “Me explica com que cara eu vou sair” e, finalmente, “Agora conta como hei de partir”, cuja ênfase colocada no marcador de temporalidade “agora”, no início do verso final, faz um apelo à mulher e põe fim à canção. Esses versos

indicativos, mais do que de um apelo, de um ultimato à mulher, funcionam na estrutura do poema-canção como marcadores que entremeiam a história vivida (passado) e o sentimento doloroso enfrentado (presente).

Esboça-se, portanto, um desenho no poema, ancorado num movimento que tem como recurso de construção a alternância entre a narrativa das ações e momentos vividos e o beco sem saída em que se encontra o eu lírico. Poderíamos dizer de outro modo: alternância entre os argumentos apontados como dificuldade para a partida (a memória de tudo de bom que viveram juntos) e o vislumbre da dor futura, manifestando-se já no presente. Ou seja, um movimento que faz convergir, no espaço do presente em que se canta, tanto o pretérito quanto o futuro.

Mas não se trata aqui de um discurso argumentativo. A força da argumentação eclode das imagens primorosas, que se distribuem em diferenciadas zonas semânticas, de acordo com a direção tomada pelo sujeito lírico, conservando, no seu próprio caráter imagético, a carga de poeticidade que as faz irredutíveis a qualquer explicação ou tradução, como defende Octavio Paz no seu ensaio "A imagem".[66] Vejamos: a associação da imagem "queimei meus navios" com o verso que a segue, "Me diz pra onde é que inda posso ir", investe na radicalidade do gesto como forma de afirmação do seu amor, amor que abdica de qualquer saída, de qualquer outra alternativa, e se coloca como única possibilidade ("Rompi com o mundo").

Por outro lado, o signo "pernas", presente nos versos "Já confundimos tanto as nossas pernas" e "Diz com que pernas eu devo seguir", funcionando metonimicamente, embora em direções significativas diferenciadas, põe em realce, com um toque de humor (tão presente nas canções de Chico), a dificuldade de prosseguir na vida sem a presença da amada. Novo argumento imagístico, portanto, que estimula o ouvinte a esboçar um leve sorriso, acompanhando o astucioso jogo verbal. Assim como o são os versos-imagens "Meu paletó enlaça o teu vestido" e "E o meu sapato inda pisa no teu", pondo em destaque, no espaço compartilhado por objetos pessoais ("na desordem do armário embutido"), a cumplicidade dos sujeitos envolvidos em enlaces e pisadas indicativos da vida a dois.

As duas sequências finais privilegiam o poder da mulher sobre o homem, a força do sentimento que os une, responsável pela diluição das fronteiras entre tempo passado (o que foi) e tempo presente (o que é), cujos índices do corpo, transcendendo a presença física e inscrevendo-se na memória afetiva – "Teus seios inda estão nas minhas mãos" e "Te dei meus olhos pra tomares conta" – são suficientemente convincentes como justificativas para o atordoamento do eu lírico, nas respectivas enunciações: "Me explica com que cara eu vou sair" e "Agora conta como hei de partir".

Restam os versos que dividem o poema ao meio, pela posição que ocupam:

Se entornaste a nossa sorte pelo chão

Se na bagunça do teu coração
Meu sangue errou de veia e se perdeu

Pela primeira vez dirige-se o eu lírico explicitamente à amada, colocando-a na posição de responsável pelo fim do relacionamento e pelo estado em que ele se encontra. Substitui, portanto, o "nós" e o "eu" anteriores pelo "tu", agente do ato de "entornar a sorte pelo chão" e cujo coração em desordem ("na bagunça", palavra mais eloquente para a dimensão do que o poeta logra exprimir) resulta em transtorno vital.

A plangência lírica da canção, cujo desenho melódico está em perfeita sintonia com o texto, é permeada por elementos do cotidiano de um casal, expressivos do sentimento de que fala o poeta. E nisso Chico Buarque é exemplar: na maestria em reunir, em sua dicção poético-musical, a delicadeza do mundo subjetivo, do universo amoroso-existencial, a tudo o que faz parte da concretude da vida, dos elementos mais simples do dia a dia de pessoas comuns. A fala brasileira do cotidiano alimenta a construção de imagens de grande força num cancioneiro que, aliando simplicidade e sofisticação, alcança ouvidos e sentimentos heterogêneos.

"Eu te amo" – como diz o título – é uma inusitada declaração de amor, constituída nas entrelinhas do relato que, se não a enuncia com essas palavras, torna-a presente nas marcas expostas do corpo e do coração. Uma declaração *a posteriori*, sem dúvida incluída na vertente amorosa do cancioneiro buarqueano, cuja potência lírica de eternizar os momentos e vivências, os sentimentos do ser humano, retira-os da transitoriedade própria da sua condição. Reafirma-se, por meio dela, a riqueza de situações e motivos de amor cantados por Chico em variados tons, travestido em personagens masculinos e femininos, quer em posição de voz central ou de interlocutor.

Elementos dramáticos acentuam a força poética do texto, apesar do seu caráter indubitavelmente lírico. A declaração de um sujeito em apelo ao amor que lhe escapa das mãos afirma-se com a intensidade de um *pathos*, construído em recorrente e implícito diálogo – no lamento? na memória? na saudade? na urgência de convencê-la a não se ir? Fazem parte, ainda, desse universo dramático gestos e poses esboçados nas imagens das pernas que se confundem no ritual amoroso e das roupas que se enlaçam no armário em desordem. Na trama dessa canção, o apelo auditivo resvala ainda para o visual das cenas de teatralidade que potencializam aspectos dos tradicionais gêneros literários.

Portanto, se o título enuncia uma peremptória declaração de amor, o desenrolar da canção faz desdobrarem-se outras nuances, dando voz a uma história vivida, nos seus caminhos e descaminhos, constituindo-se em dramático apelo para uma – quem sabe? – mudança de rumo do destino.

66. PAZ, Octavio. "A imagem". In: *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 119-138.

“RENATA MARIA” OU A FENOMENOLOGIA DE UM MOMENTO DE SUBLIME DANAÇÃO[67]

Luca Bacchini

para Chiara

“Renata Maria” é uma canção insidiosa.[68] Se fôssemos chamados a resumir o seu enredo, nos depararíamos com uma história que, certamente, não se destaca pela originalidade: um homem fica fulminado por uma mulher vista na praia e começa a procurá-la. Mas, se nos limitássemos à análise do enredo, cometeríamos uma injustiça igual a definir *Moby Dick* como a história de uma caçada à baleia ou *Ulisses* como o relato de um dia passado a andar por Dublin. O que distingue os grandes autores é especialmente a capacidade de trabalhar os materiais pobres, aparentemente insignificantes, revelando as potencialidades expressivas novas e inesperadas que jazem acobertadas atrás da pobreza evocativa do óbvio. Até a história mais banal pode resultar cativante, dependendo da maneira pela qual é contada. E “Renata Maria” é exemplo disso. É uma canção de amor, e sobretudo uma canção sobre o amor, mas é também muitas outras coisas que não são possíveis de serem percebidas apenas no enredo.

Como outras obras de arte, a sua linguagem possui uma profundidade e uma densidade capazes de anular qualquer hipótese de definição e de classificação baseada nas habituais categorias analíticas. Cada abordagem crítica aparece inadequada, inoportuna, impotente perante o requinte de uma construção que impõe ser interpretada na inteireza da sua complexidade e que escapa se examinada apenas num segmento ou num detalhe, pois o que conta é o efeito geral do desenho que ela produz.

Considerando “Renata Maria” na sua totalidade e tentando desvendar os mecanismos que a animam, podemos apontar a irreverência como uma das

suas características principais. O seu universo alimenta-se de contradições segundo uma lógica não consequencial. Propõe uma poética que dialoga com gêneros diferentes, amadurecendo, porém, uma *mimese criativa* que almeja subverter os princípios fundantes dos modelos de referência. É uma canção carioca, praieira, que homenageia o Rio de Janeiro, mas que, ao mesmo tempo, engendra um contexto surreal, transcendente à geografia e à paisagem. Enquanto parece adotar soluções poéticas e musicais consolidadas, pressupõe inevitavelmente sofisticadas violações e variações. Transita pelo ideário romântico e deságua na estética pós-moderna. Embrenha-se com sensibilidade realista nas inquietações e turbamentos da psicologia humana e acaba dando crédito à irracionalidade.

Daí vem a sua capacidade de surpreender. Elaborando temas e estilos tradicionais de modo não convencional, "Renata Maria" desmente qualquer interpretação inspirada no sentido comum. Já o título é uma provocação. Se a presença do nome de uma mulher deixaria pressagiar a centralidade de uma figura feminina, escutando a canção descobrimos que o protagonista é um homem. Renata Maria é a personagem principal, mas para ter acesso a ela não dispomos de outra alternativa senão a de nos entregarmos a um testemunho que, de modo quase acidental, acaba se protagonizando. A nossa atenção fica cativa da voz do anônimo personagem masculino que começa a nos contar a sua história, uma história na qual uma mulher, que se chama Renata Maria, torna-se apenas um pretexto para uma análise introspectiva da descoberta do sentimento do amor e das suas consequências. Mas esse imprevisto desvio de caminho deixa insatisfeita a nossa necessidade de atribuir uma identidade a Renata Maria.

A canção nos põe imediatamente em contato com o turbilhão da mente de um sujeito perseguido e deliciado por uma ideia fixa, por um *pensiero dominante* – para usar uma expressão de Leopardi. É impressionante como, a partir do primeiro verso, já conseguimos traçar um perfil nítido desse anônimo personagem. Renata Maria sumiu, mas a sua lembrança possui ainda a força para gerar no homem um cruento caos emocional em que o passado atropela impetuosamente o presente, assumindo as tintas fortes do momento vivido, como se o tempo transcorrido não tivesse operado nenhuma ação lenitiva ou mitigadora:

Ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã

Renata Maria aflora da memória do protagonista e irrompe na canção, mas não se mostra diretamente aos nossos olhos, abrigando-se na total autorreferencialidade do discurso. Porém, a sua presença é tão preponderante e soberana que não precisa ser explicitada. O amor aqui se traduz logo em obsessão. É inútil especificar quem é "ela" e a quando remonta "aquela manhã," porque, para quem está nos falando, não pode haver nenhuma outra mulher além de "ela" e porque "aquela manhã" é uma manhã imprescindível que marcou um "antes" e um "depois" definitivos na cronologia da sua existência.

O verso é um primoroso exemplo de engenharia poética, em que a obsessão por Renata Maria se exprime numa repetição – também obsessiva – do pronome pessoal feminino, segundo modalidades que parecem escapar da vontade do protagonista. O efeito hipnotizador, parecido àquele de uma cantilena, é gerado pelos três "ela" do início da canção ("*Ela* era *ela* era *ela*") e prossegue dissimulado nas palavras sucessivas que, mesmo mantendo um significado autônomo, acabam reforçando no plano extrassemântico a presença invasiva e pervasiva da mulher ("da t*ela* daqu*ela*"). Note-se o refinamento da palavra "centro" inserida, não por acaso, no centro do verso, que como um *intermezzo* interrompe o jogo musical das assonâncias.

Lendo o verso em termos de psicologia da linguagem, podemos afirmar que a primeira parte reflete o consciente do protagonista, enquanto a segunda, o seu subconsciente. As palavras o traem e nos dizem que pensa em Renata Maria ainda quando não fala dela. Compreendemos que ele está emotivamente sem saída: vive em poder de um passado que, muito provavelmente, nunca conseguiu elaborar e que de alguma forma o faz seu refém e perante o qual ele é ainda vulnerável.

Esse sujeito, assim como quase todos os protagonistas dos romances de Chico Buarque, possui uma visão cinematográfica da realidade que, consequentemente, o põe em permanente alienação em relação às experiências cotidianas. Renata Maria é uma figura que ele viu com os olhos de espectador e da qual, portanto, poderá lembrar apenas como uma sequência de um filme assistido numa "tela".

É interessante observar que em *Budapeste* (2003) José Costa arquiva as próprias recordações na base de um mecanismo de memória análogo. No início do romance, o *ghost-writer* compara a sua primeira passagem pela capital magiar com um "fotograma que trepidasse na fita da memória" e mais tarde, falando do Rio de Janeiro, diz ter conservado "uma lembrança fotográfica".[69] Essa percepção tipicamente pós-moderna aparece, todavia, já determinante no protagonista de *Benjamim* (1995), o ex-modelo fotográfico que imagina estar sendo constantemente filmado e espiado por uma câmera invisível e que vive o presente embaralhando sequências e imagens do passado, guiado, dominado e atormentado pela lembrança de uma antiga namorada.

O que distingue a sequência observada pelo anônimo protagonista dessa canção das sequências descritas por José Costa e por Benjamim Zambraia é a intensidade do sujeito retratado. Renata Maria é uma figura catalisadora e totalizadora e fortemente excludente. Sobressai do "centro da tela" e aniquila todos os elementos que estão ao seu redor, inclusive a paisagem:

> Tudo o que não era ela se desvaneceu
> Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês

De um lado há Renata Maria e, de outro, "tudo o que não era ela". Nessa bipartição radical da realidade operada em função de uma mulher, a

cidade é apenas um pano de fundo acessório que se dissolve atrás do clarão cegante da imagem em primeiro plano. Deduzimos que a canção é ambientada no Rio de Janeiro só a partir do momento em que o perfil urbano se despe dos seus traços distintivos. O esvaziamento da paisagem verifica-se gradualmente, de alto para baixo, de maneira que a presença da cidade vai se percebendo na sua ausência. Um primeiro plano-sequência nos leva até o *set* principal da canção: do Cristo Redentor sobrevoamos as montanhas e as florestas (talvez aquelas do Parque Nacional da Tijuca) para depois descermos ao nível das árvores. Aqui a perspectiva muda e nos encontramos numa praia (Leblon? Ipanema?) que, mesmo não desvanecendo, aparece também enlouquecida como a mente do protagonista:

> Pranchas coladas na crista das ondas, as ondas suspensas no ar
> Pássaros cristalizados no branco do céu

Começa aqui um segundo plano-sequência, que, ao contrário do precedente, segue uma direção ascensional, do mar para o céu. A paisagem é onírica, quase espectral, de cores diáfanas, desenhadas com poucos detalhes de forte impacto visual. Pranchas, ondas e pássaros – isto é, todos elementos que exprimem dinamicidade e movimento – aparecem incrivelmente petrificados, paralisados no meio de uma ação, como se tivesse acontecido uma imprevista interrupção da vida. O fluxo contínuo das ondas reproduzido em forma de anáfora ("das ondas, as ondas") é um sutil artifício poético que contrasta com a vista inquietante de um mar imóvel, emoldurado num clima de sufocante estaticidade que, automaticamente, vamos estendendo à praia inteira, aos seus rumores, ao seu caos, aos vendedores ambulantes e à massa dos banhistas.

Segundo um expediente lírico de nobre tradição, a descrição da paisagem funciona como instrumento suplementar para traçar um retrato da mulher amada. Aqui, todavia, em contraste com os modelos consolidados, assistimos a uma inesperada reviravolta daquela concepção neoplatônica do amor que considera a mulher como fonte de sublimação e de ascese e que, por exemplo, na música popular brasileira encontra uma excelente realização na "Garota de Ipanema" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes, 1963). Contrariamente à famosa garota-menina-moça que quando passa "o mundo inteirinho se enche de graça", Renata Maria provoca violentos efeitos deturpadores, plasmando um cenário catastrófico parecido, de alguma forma, com aquilo que o próprio Chico Buarque descreve em "Futuros amantes" (1993).[70] Do Rio-Atlântida, submerso nas águas onde os escafandristas procuram os rastros de um amor do passado, deparamos aqui com um Rio-Pompeia, ou um Rio-era glacial, que em cada elemento seu documenta as consequências perturbadoras causadas por Renata Maria. Como em "Futuros amantes", entre ruínas e escombros de um tempo suspenso (não importa se na realidade, na memória ou na fantasia) há um sentimento que ainda pulsa e que fica eterno. Esse sentimento não se encontra

arqueologicamente em documentos indiretos, como em “Futuros amantes” (“eco de antigas palavras / Fragmentos de cartas, poemas / Mentiras, retratos”), mas se revela enquanto está ardendo (não sabemos se de forma correspondida ou não) entre um homem e uma mulher, únicos sobreviventes dentro de um mundo inanimado.

A fita da memória do protagonista continua projetando imagens na canção e prosseguindo no seu movimento ondulatório pelo espaço urbano. Deixa o branco do céu e vai de novo para baixo, até a praia onde Renata Maria está saindo da água. Mas aqui a sequência se interrompe. O homem assiste à cena a poucos metros de distância, porém sem conseguir compartilhá-la conosco.

Como em todas as obras que com mais eficácia descreveram o amor, essa canção propõe o fracasso das intenções de um eu poético. A tentativa de retratar a mulher amada não tem êxito e cede lugar à admissão da incapacidade expressiva por parte do poeta:

> E eu, atolado na areia, perdia meus pés
>
> Músicas imaginei
> Mas o assombro gelou
> Na minha boca as palavras que eu ia falar
> Nem uma brisa soprou
> Enquanto Renata Maria saía do mar

O fascínio de Renata Maria (que é algo que vai além da beleza) determina violentas reações emotivas no homem que a observa, conforme modalidades que atravessam a literatura ocidental desde a Antiguidade.

Entre os séculos VII e VI a.C., Safo, com a perícia de um médico, registrava um admirável elenco dos sintomas provocados pela paixão. Bastava a presença de uma jovem moça para despertar os mais ferozes padecimentos na poetisa de Lesbos: afonia (“fico sem voz / a língua se quebra”), ofuscação da vista (“nos olhos só a escuridão”), ruídos nas orelhas (“zumbem os ouvidos”), aumento da temperatura (“na carne um fogo me corre”), sudação (“frio suor me envolve”), tremor (“tremor me prende”).[71] Quadros clínicos similares ocorrem com frequência na lírica cortês e nos trovadores provençais para depois consolidarem-se como autêntica marca poética nos expoentes do *dolce stil novo*. Perante a mulher amada Guido Guinizzelli acusava incapacidade de falar (“falar não posso, pois de penas eu ardo”) e paralisia do corpo (“como uma estátua de latão então eu fico / que vida e espírito já não mais possui”),[72] enquanto Dante conta que quando Beatriz passava a inteira comunidade masculina sofria de mutismo (“que cada língua, tremendo, fica muda”) e não conseguia mais levantar o olhar (“e os olhos não ousam mesmo olhar”).[73] Passam os séculos, mudam os lugares, mas as consequências do amor não sofrem variações. Em terras brasileiras o caso mais célebre é sem dúvida aquele do árcade Tomás

Antônio Gonzaga: a presença de Marília de Dirceu lhe esfriava o sangue ("o sangue gelou-se"), bloqueio da língua ("a língua prendeu-se"), tremor e palidez ("tremi, e mudou-se / das faces a cor").[74]

Nesse sentido, o protagonista anônimo de "Renata Maria" parece entrar na longa lista daqueles poetas cuja voz acaba num sofrido silêncio diante do fascínio da mulher. O seu corpo fica imóvel e é incapaz de se comunicar. Se os sintomas são os mesmos já experimentados durante séculos por várias gerações de poetas, aqui porém muda completamente a maneira de expressá-los: ele relata sensações e impressões registradas ao vivo, sem a menor capacidade de elaborá-las racionalmente, porque a emoção continua ainda prevalecendo sobre a razão. A recordação aflora com as tintas fortes do instante no qual foi vivida, sem filtros nem barreiras a separar o presente do passado. Em suas palavras tudo é ainda vivo, pulsante, vibrante e, portanto, inevitavelmente confuso, desnorteador e incerto. A imobilidade e o mutismo não são declarados de modo definitivo, mas cabe a nós deduzi-los por meio de imagens de raro encantamento: de um lado, o homem que afunda na areia junto com os seus pensamentos; de outro, as palavras pensadas e não pronunciadas que permanecem evanescentes, como resíduos de uma inspiração inacabada.

Na imediatez do caos emocional que atinge o protagonista, emerge, antes de tudo, a alarmante constatação de uma cisão entre a vontade e a ação, entre a mente que manda e o corpo que não executa. Mais uma vez as indicações mais iluminantes são fornecidas pelas nuances da linguagem, como demonstra, por exemplo, o uso pleonástico do adjetivo possessivo ("*meus* pés", "*minha* boca"), que, contraposto ao pronome pessoal "eu", pretende quase reclamar o domínio do sujeito sobre a parte do corpo que se rebelou ao seu domínio. Porém, a imobilidade e o mutismo seriam os resultados desse blecaute na conexão cabeça e corpo e não a sua causa: queria mover-se, mas é traído pelos pés que se subtraem do seu controle; imagina uma música e umas palavras, mas a boca não as exprime porque é vencida pelo atordoamento.

No cancioneiro de Chico Buarque há um caso parecido de sofrimento amoroso na canção "Cecília" (1998).[75] Aqui também há um personagem masculino anônimo que fracassa na tentativa de cantar a mulher amada, mas o contexto se revela bem mais propício. Mesmo ardendo de um desejo que o relega ao silêncio, de fato o homem goza da inegável vantagem de dormir ao lado de Cecília e, portanto, de poder contemplá-la em paz e sem incômodos a noite inteira ("Te olho / Te guardo / Te sigo / Te vejo dormir"). Diferentemente, Renata Maria é ainda uma presa a ser conquistada, distante e inalcançável, que se concede aos olhos apenas por um brevíssimo lapso de tempo:

Enquanto Renata Maria saía do mar

Naquela praia do Rio e naquele preciso momento, Renata Maria não é

um objeto de amor, mas a própria personificação do amor, uma espécie de divindade carioca que perpetua, renovando, o mito do nascimento de Vênus. As alquimias linguísticas de Chico enriquecem e complicam o significado do verso, criando um jogo de assonâncias entre o nome da mulher e o ambiente em que ela está, por meio de um sugestivo movimento de ressaca que faz lembrar o refluxo das ondas – Maria é, de fato, aquela que entra no mar (que no *Mar ia*) e que, ao mesmo tempo, do mar está saindo ("saía do mar").

Estamos diante de uma cena universal e ancestral, carregada de intenso erotismo, feroz e violentamente sedutora, que o cinema já desfrutou com sabedoria. Limitando-nos à saga do agente 007, quem não se lembra da cena em que Ursula Andress saía do mar em *Dr. No* (1962), reproposta com o mesmo sucesso quarenta anos depois por Halle Berry, em *Um novo dia para morrer* (2002)? Vários séculos antes de James Bond, a mesma cena tinha sido imortalizada pelo pintor Sandro Botticelli na *Nascita di Venere* [*Nascimento de Vênus*], uma obra icônica da Renascença. Uma Afrodite nua avança empurrada pelo sopro de Zéfiro, enquanto flutua ligeira em cima de uma concha ao longo da superfície encrespada do mar. Ao contrário, "nem uma brisa soprou" quando Renata Maria saía do mar. A vitalidade e a harmonia da pintura contrastam com o clima etéreo da música, ainda que Botticelli também exprimisse na figura de Vênus a sua obsessão por uma mulher. Com efeito, a deusa leva o rosto de Simonetta Vespucci, uma das mais belas damas florentinas da época, celebrada em versos por Poliziano e por Lorenzo de Médici, retratada por Piero di Cosimo nas vestes de Cleópatra e presente em várias telas do Botticelli, que a chamava de "*La senza paragoni*" ("A sem comparação"). A tal ponto chegou a fixação do pintor florentino por Simonetta que em seus últimos desejos pediu para ser sepultado aos pés dela, na capela da família Vespucci.

Mas quem é Renata Maria? A pergunta persiste, reivindicando legitimamente uma resposta. Conhecemos as curvas de Ursula Andress e de Halle Berry e dispomos de vários retratos de Simonetta Vespucci, mas não temos nem um elemento ao qual nos agarrarmos para imaginar Renata Maria. Dentro da rica genealogia de personagens femininos que povoam a obra de Chico Buarque, podemos considerá-la a última descendente. Porém, contrariamente às suas antepassadas, não sabemos quase nada dela. Sabemos, por exemplo, que a Madalena abandonou o marido e os filhos ("Madalena foi pro mar", 1965); que a Rita largou o namorado, deixando-lhe "mudo um violão" e levando embora, entre outros, "Uma imagem de São Francisco / E um bom disco de Noel" ("A Rita", 1965); e que a Carolina, que tinha olhos "fundos" e "tristes", passava os dias na janela ("Carolina", 1967).

Na verdade, o mistério em "Renata Maria" acaba sendo parte integrante do processo de sedução e de fascinação. Também da garota de Ipanema não sabíamos muito, além das reações que ela era capaz de atiçar. A única particularidade explicitada era o seu "doce balanço". E isso já foi suficiente para seduzir milhões de brasileiros e estrangeiros desde algumas décadas.

Acontece, todavia, que um excesso de detalhes pode até surtir o efeito contrário, como em "Tereza da praia" (Tom Jobim e Billy Blanco, 1954),

uma canção anterior à “Garota de Ipanema” e imortalizada na interpretação de Dick Farney e Lúcio Alves.[76] A precisão anatômica com a qual os dois cantores descrevem o corpo dessa outra Vênus carioca não contribui para aumentar o seu fascínio (“Ela tem um nariz levantado / Os olhos verdinhos, bastante puxados / Cabelo castanho e uma pinta do lado”). Sem dúvida a moça é bela, mas não faz enlouquecer os seus namorados. É uma conquista alcançável, não um amor impossível. A ponto de nem Dick nem Lúcio brigarem pela descoberta da recíproca traição. Mas concordam sobre um abandono conjunto, entregando Tereza aos elementos naturais (“Então vamos a Tereza na praia deixar / Aos beijos do sol e abraços do mar”).

Completamente diferente será a reação do protagonista de “Renata Maria”. À maravilha e à inquietação iniciais, do momento em que ele vê a mulher saindo das águas, seguirá uma longa espera na expectativa de que ela possa reaparecer:

Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver
Quieto como um pescador a juntar seus anzóis
Ou como algum salva-vidas no banco dos réus

As referências temporais são ainda vagas. O passar do tempo calcula-se de modo aproximado (“dia após dia”) em função de um evento que, como temos visto, mesmo marcando um limiar cronológico, não é datável com coordenadas precisas (“aquela manhã”). Entretanto, na perspectiva de longo prazo, o sofrimento amoroso se enriquece de novos sintomas. Ao choque inicial sucede uma dependência obsessiva. Os olhos esvaziam-se porque desde aquela manhã começaram a se alimentar somente da imagem de Renata Maria, único epicentro emocional em volta do qual rodam todos os processos cognitivos.

A fim de saciar essa vigorosa sede dos olhos, o protagonista se dirige instintivamente à praia e aí espera, sem cuidar do passar dos dias. Parece ter domado a sua agitação, mas, na verdade, trata-se de uma calma telúrica. Descreve a si mesmo apenas como “quieto”, entregando a tarefa de declinar o significado do adjetivo para duas comparações. Aproxima o seu estado de ânimo àquele de um pescador que junta seus anzóis e ao de um salva-vidas que está no banco dos réus. Trata-se de duas figuras ligadas ao mar, cada um à sua maneira, mas que aqui estão compartilhando o mesmo destino marcado pelo malogro. Presumivelmente ambos saem derrotados do desafio com o mar: o pescador por não ter encontrado os peixes e o salva-vidas por não ter salvado um banhista. O protagonista é quieto, percebe inconscientemente a derrota, mas, apesar de tudo, não se rende, não abandona a praia e persevera obstinado também depois do pôr do sol:

Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher
Praia repleta de rastros em mil direções
Penso que todos os passos perdidos são meus

É noite e o homem fica sozinho na praia. Andando contra qualquer princípio da arte venatória, aproveita a escuridão para abandonar a posição passiva de espera e passar à procura ativa. Mas Renata Maria continua a escapar-lhe.

Ainda nesses versos o significado expresso pelas palavras resulta enriquecido por sofisticadas engenharias linguísticas. O adjetivo “deserta”, repetido três vezes, assemelha-se a uma voz que ecoa dentro de um espaço vasto, vazio e paradoxalmente fechado. Embora a praia seja habitualmente um espaço aberto onde não se realiza o fenômeno do eco, estamos aqui numa paisagem surreal, petrificada e asfíxica, fechada em cada lado: atrás pelas montanhas, de frente pelas ondas suspensas, em cima pelo branco do céu e pelos pássaros cristalizados e embaixo pela areia.

Ao mesmo tempo o adjetivo “deserta”, mesmo que se referindo ao lugar, fornece informações também sobre o protagonista. A sua repetição devolve também a angústia da procura infrutífera do homem que persegue, sem nunca achar, a personificação de uma obsessão. De fato, do ponto de vista prosódico e musical, a passagem do si bemol das primeiras duas sílabas ao mi da última – de(si b.)-ser(si b.)-ta(mi) – reproduz, cada vez que a palavra “deserta” é pronunciada, um efeito ofegante, como se quem fala tivesse apenas terminado uma corrida, ficando sem o ar suficiente para pronunciar a última sílaba.

Note-se que mais uma vez é Renata Maria quem determina a percepção do lugar. Embora seja normal que de noite uma praia não seja frequentada, o adjetivo “deserta” não se qualifica como uma característica absoluta do lugar, mas vale só em função de Renata Maria. Não é necessária a ausência total de pessoas para que a praia pareça deserta. Qualquer lugar onde não está presente Renata Maria é um deserto. Com efeito, é tão poderosa a centralidade de Renata Maria que aqui também seria pleonástico pronunciar seu nome, pois “aquela mulher” só pode ser ela.

À ideia de vazio da praia deserta segue aquela de cheio da praia constelada por marcas de passos. Contudo, a contraposição adjetival “deserta” x “repleta” é apenas a consequência coerente da mesma obsessão que levou o homem a esperar a volta de Renata Maria e, mais tarde, a procurá-la freneticamente. Os sinais na areia são provas da presença de Renata Maria ou testemunham a loucura do homem? Ele parece convencido de que está perseguindo a si mesmo, mas é incapaz de renunciar às suas ilusões, das quais não se arrepende, porque compreendeu – talvez – que a felicidade aparece mais próxima nos sonhos que na realidade.

A procura obsessiva da mulher amada é um tema que Chico Buarque desenvolve também nos romances *Benjamim* e *Budapeste*, com a mesma habilidade de confundir o limite que separa a racionalidade da fantasia e a lucidez da ilusão. Diversamente do que acontece com o sujeito masculino de “Renata Maria”, Benjamim Zambraia está atrás dos passos de uma mulher da qual não sabe o nome, mas, apesar disso, nutre a convicção arbitrária de conhecer a identidade dela, pois na sua opinião se trataria da filha de Castana

Beatriz, uma antiga namorada. Bem sabe que aos olhos de um observador externo, como por exemplo uma videocâmara, o seu comportamento resultaria patologicamente mórbido: “Ele sabe que, se uma lente perspicaz focalizasse sua fisionomia ao longo daquela semana, surpreenderia um maníaco”.[77] De fato, há sete dias que não faz outra coisa senão perguntar pela filha de Castana Beatriz. Todavia, não consegue frear os seus impulsos e resolve inspecionar o edifício inteiro onde a viu entrar pela primeira vez.

A um risco análogo de passar por louco estava exposto, com quase trinta anos de antecedência, o homem abandonado da canção “Será que Cristina volta?” (1967), que desesperadamente perambulava pelas ruas à procura da mulher amada (“Cheio de saudades suas / Procuro nas ruas / Quem possa informar / Uns sorrindo fazem pouco / Outros me tomam por louco”). Ao final, avaliando o fracasso dos seus esforços, Benjamim chega à conclusão de que para encontrar a mulher não deverá procurá-la, porque é ela que vai decidir quando aparecer “como um *foulard* de seda”. A ele “cabe somente estar suscetível ao acaso”.[78]

Infelizmente, em *Budapeste* José Costa não chega à mesma conclusão, mas prefere se submeter aos seus autoenganos, sobrepondo a obsessão por Kriska à lembrança recorrente da esposa Vanda. Um dia, através de uma vitrine (um sucedâneo da tela em que aparece Renata Maria?), José diz ter visto Vanda, que ia em direção à praia, acrescentando, todavia, que não podia ser ela, pois sabia muito bem que naquele dia Vanda se encontrava numa outra cidade: “através da vitrine vi passar a Vanda, de canga e chapéu de palha, em direção à praia. Claro que não era a Vanda [...]. Eu sabia muito bem que a Vanda estava em São Paulo”.[79] Mas José Costa é mais obstinado que Benjamim e não renuncia a antepor a fantasia à lógica. Sai da loja, começa a caminhar e, de repente, acha ter visto de novo a esposa: “no final da praia, a reconheci de novo noutra moça, não pela andadura, mas exatamente pela forma de estar imóvel, sentada num banco de frente para o mar”.[80]

Voltando a “Renata Maria”, também o seu protagonista não está disposto a desistir das suas esperanças e das suas procuras, mesmo sabendo que são vãs. E, com efeito, termina o seu conto e a canção com um momento de extrema lucidez, no qual ratifica a primazia da própria loucura:

> Eu já sabia, meu Deus
> Tão fulgurante visão
> Não se produz duas vezes no mesmo lugar

Nesse enfrentamento final entre o homem e a sua obsessão, encontramos uma confirmação das nossas suspeitas. Renata Maria é uma *visão*, talvez uma alucinação ou uma miragem. Mas agora nem é mais relevante averiguar se é real ou imaginária, se existiu ou não. O que conta é unicamente o efeito *fulgurante* de Renata Maria – isto sim, verdadeiro,

inegável e indiscutível –, capaz de subjugar completamente a razão de quem, mesmo consciente do engano desde o início ("eu já sabia"), não conseguiu lhe opor resistência. Um efeito tão fulgurante que, mesmo à distância do tempo, quem o experimentou confessa que não deplora ter sido sua vítima:

> Mas que danado fui eu
> Enquanto Renata Maria saía do mar

O homem de fato admite os próprios erros, mas sem arrependimento. Aliás, é quase com saudade que se lembra daquela loucura que se apoderou dele. Iludiu-se, compreende que se enganou e, apesar de tudo, continua achando que valeu a pena. O seu ficar "danado" é mais um atenuante que uma culpa – não por acaso, a sua confissão é introduzida por uma adversativa ("mas") na conclusão do relato, como se fosse o selo final de uma arenga defensiva. Ao mesmo tempo, ele não faz nada para ser crível e persuasivo porque sabe muito bem que já nos conquistou e contagiou pelas suas ilusões. E nós não temos a menor intenção de contestá-lo ou de contradizê-lo porque estamos firmemente determinados a seguir a mesma mulher que nunca alcançaremos. Não podemos ser seus juízes porque já somos irremediavelmente seus cúmplices. Cúmplices do êxtase de um momento de sublime danação.

67. Agradeço a Santuza Cambraia Naves e a Débora Ramos pela leitura atenta e cuidadosa do presente ensaio.

68. BUARQUE, Chico. "Renata Maria" (Chico Buarque e Ivan Lins), CD *Carioca*, Biscoito Fino, 2006.

69. BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 31 e 154.

70. BUARQUE, Chico. "Futuros amantes", CD *Paratodos*, BMG, 1993.

71. SAFO. "Fragmento 31". In: CANFORA, Luciano (org.). *Antologia della letteratura greca,* Vol. 1. Roma-Bari: Laterza, 1987, p. 474-477. Tradução do autor.

72. GUINIZZELLI, Guido. "Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo". In: PAZZAGLIA, Mario (org.). *Antologia della letteratura italiana*, Vol. 1. Bologna: Zanichelli, 1972, p. 121-122. Tradução do autor.

73. ALIGHIERI, Dante. “Tanto gentile e tanto onesta pare”, *Vita Nova*, Parte IV. In: PAZZAGLIA, Mario. Op. cit. (org.). p. 273-274. Tradução do autor.

74. GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, Parte I, Lira IV. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *A poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 578-580.

75. BUARQUE, Chico. “Cecília” (Chico Buarque e Luiz Claudio Ramos), CD *As cidades*, BMG, 1998.

76. JOBIM, Tom. “Tereza da praia”, CD *Meus primeiros passos e compassos*, Revivendo, 1997.

77. BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 38.

78. BUARQUE, Chico. *Benjamim*. Op. cit., p. 39.

79. BUARQUE, Chico. *Budapeste*. Op. cit., p. 94-95.

80. Idem, p. 95.

SENHAS, SUSSURROS, ARDIS: COGITAÇÕES EM TORNO DE "DEUS LHE PAGUE"

Luciano Rosa

O disco *Construção* é um clássico não apenas na discografia de Chico Buarque de Hollanda, mas na história da música popular brasileira. Lançado em 1971, período em que a caça às bruxas promovida pela ditadura militar se tornava ainda mais sombria e truculenta, o álbum reúne, além da brilhante canção-título, pérolas como "Desalento", "Valsinha" (parcerias com Vinicius de Moraes), "Samba de Orly" (com Vinicius e Toquinho), "Minha história" e "Cotidiano". Surgido logo após o exílio de Chico em Roma, o LP inaugurava um novo estágio na obra do compositor, que, grande já nos primeiros trabalhos, não cessaria de exceder-se ao longo de sua trajetória. Fato é que *Construção*, ao registrar de forma definitiva o olhar sensível e atento do artista sobre o Brasil submetido e amordaçado dos anos de chumbo, despontava como um grito contra a opressão.

Um álbum de tamanho peso simbólico abre-se com uma faixa não menos emblemática: serve-lhe de pórtico "Deus lhe pague", canção-síntese daquele momento histórico. Denunciando e desafiando o jugo imposto pelo regime de exceção que sujeitava o país no início da década de 1970, a canção atravessa o tempo como documento e testemunho, mas também como artefato estético. O preciso trabalho com a linguagem, embalado em provocativa composição musical, faz "Deus lhe pague" se esquivar das raias da canção de protesto e permanecer chamando atenção.

1. HOJE VOCÊ É QUEM MANDA

À primeira vista, a canção, como sugere o título, é uma manifestação de agradecimento. O texto articula uma série de aspectos essenciais ou circunstanciais da vida do sujeito lírico que, uma vez concedidos, permitidos ou tolerados, ensejariam gratidão. Esse o esquema que organiza toda a letra, estruturada em seis quadras que obedecem à mesma arquitetura: três versos que citam elementos cotidianos e, concluindo a estrofe, a popular sentença "Deus lhe pague".

De saída convém nos determos nas pessoas implicadas no discurso poético. Numa primeira leitura, o sujeito lírico aparece como aquele que agradece, de vez que é ele quem recebe as mercês aludidas no texto. Importa saber a quem se devem os agradecimentos. A primeira estrofe coloca instigante questão a respeito:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Na quadra de abertura o sujeito agradece favores que lhe tornam possível a existência. Se no primeiro verso as graças têm por objeto o pão e o chão, tomados, por extensão de sentido, como alimento e morada, no segundo elas se vinculam a algo ainda mais fundamental: o ato de nascer. A terceira linha, por seu turno, acentua a generosidade que permite ao sujeito respirar e existir. A estrofe inicial manifesta, assim, uma tutela benevolente, merecedora de todo agradecimento por, em última análise, conceber e conceder a vida. Presumivelmente, tal reconhecimento seria consagrado ao Criador – o onipotente, regente supremo de todos os seres e todas as coisas, a quem o senso comum chama Deus. Segundo crença corrente, ele, Deus, seria o sumo senhor da vida e da morte, e a ele se deveriam as graças pela existência e pelo que a propicia e viabiliza. Entretanto, o remate da estrofe frustra essa expectativa. Ao valer-se da expressão "Deus lhe pague", o sujeito lírico deixa claro que seu agradecimento se dirige não a Deus – como ocorreria se empregasse, por exemplo, a expressão "graças a Deus" –, mas a uma outra pessoa (gramaticalmente representada pelo pronome "lhe") cujos atos magnânimos deveriam ser recompensados pelo Todo-Poderoso.

Surge assim no discurso poético uma espécie de "ente superior", uma Força indefinida e inominada que exerce total ingerência na vida do sujeito lírico. O traço substantivo de tal figura é a condição de mando, a qual, estendendo-se ao arbítrio sobre a vida e a morte, equipara-se ao poder divino. E como quem pode mais pode menos, a intervenção dessa Força também se faz sentir em prosaicas situações do dia a dia. As segunda e terceira estrofes enumeram lances cotidianos que, proporcionados ou consentidos pelo "ente superior", motivam as graças que lhe são rendidas:

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir

Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

A piada no bar, o crime pra comentar, o futebol, o samba, a praia, a saia, as mulheres, o domingo, a novela, a missa, o gibi, igualmente dignos de agradecimento, atestam o domínio absoluto da Força, cuja autoridade se espraia desde o "deixar existir" até os prazeres triviais. Não espanta que tais benesses, ligadas ao deleite e ao contentamento, suscitem gratidão.

Nas estrofes seguintes, contudo, os "obséquios" agradecidos causam estranhamento, de vez que não representam qualquer oferta benfazeja. A propósito, a terceira quadra antecipa uma satisfação esvaziada: o prazer deficitário do "amor malfeito depressa", em que o enlace amoroso se reduz a simples etapa de um processo maquinal, à qual se seguem as tarefas de "fazer a barba e partir", prenuncia um mal-estar que se potencializará adiante. Aparentemente destoantes das três primeiras quadras, nas quais o movimento de gratidão se legitimaria, em geral, a partir de "bons favores", as três últimas estâncias delineiam um quadro aflitivo, agônico, composto por imposições e nocividades que, em vez de atrair graças, propendem a despertar indignação:

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

Nessa segunda metade, a letra parece enveredar por outro caminho, em que o suposto discurso laudatório das quadras iniciais perde a razão de ser. Afinal, não seria razoável agradecer a "fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir", os "andaimes, pingentes, que a gente tem que cair", "um dia, agonia, pra suportar e assistir" ou as "moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir". Todavia, a estrutura textual não se altera: o verso "Deus lhe pague"

permanece a concluir as estrofes, que agora deixam de referir-se apenas à pessoa do sujeito lírico e assumem um tom coletivo (as marcas de primeira pessoa do singular – “Por *me* deixar respirar, por *me* deixar existir” – dão lugar a expressões e pronomes pluralizados, como “a gente” e “nos”).

2. O MEU CANTO, PUNHALADA

No uso popular, a frase feita “Deus lhe pague” tem, de fato, intenção de agradecimento, manifesto por alguém que, não tendo meios de retribuir um favor recebido, atribui a Deus a tarefa de recompensar o benfeitor: “Deus lhe pague, porque eu não tenho como pagá-lo pelo bem que me fez”. Contudo, na canção de Chico Buarque, outros sentidos parecem somar-se ao significado habitual da expressão.

As três últimas quadras, bem vimos, aludem a elementos que normalmente provocariam revolta, não gratidão. O verso “Deus lhe pague” a finalizar as estrofes assumiria, pois, outra acepção, muito mais próxima de um apelo à justiça divina do que de uma manifestação de agradecimento. Não se perca de vista que o texto se constrói em torno de uma Força que intervém em todas as instâncias da vida do sujeito lírico. Esse “ente superior” é causa de sua desventura, expressa de forma mais explícita na segunda metade do texto. Nesse sentido, ao imprecar a Deus que *pague* ao “ente superior” a “fumaça, desgraça”, o “dia, agonia”, o “rangido de dentes”, a “cidade a zunir”, o sujeito manifesta seu desejo de justiça – ou vingança – contra a tirania que o domina e ofende, formulando seu anseio de desforra nos seguintes moldes: “Deus lhe pague na mesma moeda (o castigue por) todo o sofrimento que me faz passar”.

Desdobrado o potencial significativo da expressão que a intitula e lhe dá sentido, a letra de “Deus lhe pague” adquire outra densidade e se abre a nova perspectiva de leitura. Com engenhosa sutileza, o texto arma uma espécie de ardil poético, no qual um simulacro de gratidão servil camufla o brado velado e eloquente contra a injustiça e o poder espúrio. Sob a aparente subserviência resignada, o que impele a voz do sujeito lírico é a lucidez combativa, e o que à primeira vista pareceria adulação irrefletida e infundada é, na realidade, denúncia contra o desmando e sede de justiça.

Voltemos à primeira metade do texto, agora à luz das virtualidades significativas da expressão “Deus lhe pague”, e os “favores” concedidos ao sujeito lírico já não parecem tão favoráveis. O verso inicial, por exemplo, considerados o “pão” e o “chão” em sentido literal, pode provocar, em vez de agradecimento, a revolta do sujeito contra a Força que lhe impinge severas privações, concedendo-lhe (ou proporcionando-lhe) apenas o pão como

alimento e o chão como cama. Da mesma forma, também pode resultar em indignação o jugo que exige permissão para ações fundamentais, como nascer, sorrir, respirar, existir. Ao fim da estrofe, o pedido – ou a esperança – do desafortunado: "Deus lhe pague na mesma moeda a penúria e a indignidade que a submissão me inflige".

Nas segunda e terceira quadras as potencialidades semânticas do verso final também se alternam. Os prazeres cotidianos bem poderiam, como aventamos, dar causa à gratidão do sujeito lírico. Entretanto, é também legítimo supô-los engrenagens de um mecanismo de alienação a serviço de um sistema de controle, à semelhança do *panis et circenses* romano. Pão e circo ao povo (lembre-se o "pão pra comer" do verso de abertura), de modo a mantê-lo minimamente de barriga cheia e sob a embriaguez de alguma alegria consentida (lembre-se a "cachaça, de graça, que a gente tem que engolir"), alheio, portanto, a questões políticas e assuntos do poder. Marcas de certo estereótipo de brasilidade, o futebol, o samba (a "ofegante epidemia" do carnaval, por extensão) e a novela são esteios sobre os quais se assenta a lona do apaziguamento que encobre as mazelas e faz do Brasil uma arena simbólica animada por jogos e espetáculos que fascinam na mesma medida em que vincam fundo o imaginário popular. Outros elementos textuais se articulam em torno desse "mecanismo de alienação": a "piada no bar", o "crime pra comentar" e o "gibi" são também mera *distração* – a um só tempo entretenimento e desatenção. A "missa" sugere, a partir do microcosmo da liturgia religiosa, um discurso fundado na ordem e na indulgência, proferido por uma voz de tutela (o sacerdote a conduzir o rebanho) em conveniente harmonia com o poder de mando que se infiltra por todo o texto. A real intenção de todo esse aparato, no entanto, não escapa à consciência aguda do sujeito lírico: "Deus lhe pague na mesma moeda a tentativa perversa de embotar-me o senso crítico".

Se as virtualidades de sentido da expressão "Deus lhe pague" se intercambiam de modo mais explícito nas três primeiras quadras, nas três últimas elas também se validam, não obstante um presumível, mas não absoluto, descabimento de o verso manifestar gratidão. Pode-se postular boa dose de complacência no sujeito lírico, o que justificaria o agradecimento mesmo diante das vicissitudes promovidas pelo "ente superior". Tal atitude o aproximaria do bíblico Jó, que, após suportar terríveis adversidades com inabalável tolerância, em vez de blasfemar, louvou o seu Deus: "Bendito seja o nome do Senhor". A gratidão sincera do sujeito lírico, quando às voltas com os infortúnios das três estrofes finais, poderia legitimar-se, talvez, pela crença cristã no benefício do sofrimento, idealizado como forma de purificação ou salvação. Seja como for, mais um sentido – improvável, embora possível – se credencia entre as possibilidades de significado do verso "Deus lhe pague".

A comutação de sentidos que permeia todo o texto tem seu *grand finale* na última estrofe, na qual, depois de tanta desdita, a existência do sujeito chega ao fim. Atente-se nas ações em torno do sujeito lírico – ou da coletividade que ele representa, convocada pelo pronome "nos": ele é louvado, beijado, coberto, cuspido. O ultraje de ser alvejado por cuspe injeta

na expressão "Deus lhe pague" o desejo de desforra, mas a deferência de ser louvado despertaria sincera gratidão, tal como os afagos de ser beijado e coberto, atos que chegam a lembrar o zelo materno diante do filho adormecido. Todavia, a suposta benignidade de tais ações cai por terra quando se revelam os agentes: é a simulada e mercenária carpideira quem o louva, e quem o beija e cobre são asquerosas "moscas-bicheiras". Adiante, a síntese lapidar da ambivalência de sentidos: o golpe capital que tira a vida do sujeito é, ao mesmo tempo, sua forma de escapar à tormentosa existência. Conciliando tragédia e redenção, a morte (a "paz derradeira") aciona, mais uma vez, as várias significações do verso "Deus lhe pague". O livre trânsito do adverso e do favorável promove a multiplicidade de sentidos por toda a última quadra, como de resto por todo o texto.

Ademais, a letra da canção é pontuada pela ironia, patente, por exemplo, na terceira estrofe, quando o adjetivo "lindo" destoa, em jocoso contraste, do substantivo que qualifica – um "domingo" sem viço, escoado na sensaboria da trinca "novela, missa, gibi". O matiz irônico confere ao sentido costumeiro da expressão "Deus lhe pague" uma nova nuança, também admissível no fecho de todas as quadras. Sob o prisma da ironia, o real propósito do sujeito lírico não seria agradecer as graças, mas desagradecer (e denunciar) as desgraças que lhe são impostas. Algo do tipo "obrigado pelo mal que me causou", enunciação cuja flagrante incongruência não deixa dúvida quanto ao desagrado de quem a profere.

Estratégia similar está na base de outras canções da época, do próprio Chico e de outros compositores. Gonzaguinha escreveu "Comportamento geral" e "Um sorriso nos lábios",[81] que seguem a mesma trilha de "Deus lhe pague". Elaboradas com alto teor de ironia, disparam versos como "Você deve lutar pela xepa da feira / E dizer que está recompensado", "Você deve rezar pelo bem do patrão / E esquecer que está desempregado", "Você deve aprender a baixar a cabeça / E dizer sempre 'muito obrigado'" ("Comportamento geral"); "Vidro moído ou areia / No café da manhã / E um sorriso nos lábios", "O cerco, a vida, o circo / Silêncio, um medo anormal / E um sorriso nos lábios", "Mas sonha que passa / Ou toma cachaça / Aguenta firme, irmão, / Na oração / Deus tudo vê e Deus dará / Ou então acha graça / É tão pouca a desgraça" ("Um sorriso nos lábios"). O verdadeiro sentido desses versos é diametralmente oposto ao que se oferece à superfície das frases. Tal como na canção buarqueana, a aparente brandura da lírica de Gonzaguinha mascara (ou finge que tenta mascarar) a virulência inoculada em seu discurso.

A letra de "Deus lhe pague" se urde, assim, em tramas de sentido superpostas. O verso-título agencia, em todas as ocorrências, significados plurais que, atuando em conjunto, cunham o caráter multívoco da letra. Agradecimento sincero, (des)gratidão irônica, desejo de revanche: significados latentes no verso "Deus lhe pague" que acionam diferentes possibilidades de leitura. Convocada ao território poético, a expressão adquire inusitados sentidos e se converte em senha de leitura, de vez que os arranjos

semânticos por ela estabelecidos interferem de forma decisiva no(s) sentido(s) do discurso. E é justo na confluência dessas virtualidades que o texto poético se amplifica e se realiza em plenitude.

3. O QUE SERÁ?

Uma questão ainda permanece: a quem se dirige a expressão "Deus lhe pague", isto é, quem se oculta por trás do que aqui chamamos a Força ou "ente superior"? Considerado o momento histórico em que foi composta, a canção estabelece franco diálogo com a situação política brasileira do início da década de 1970. A ditadura militar, naqueles tempos ainda mais recrudescida, encarna com perfeição a Força que subjuga o sujeito lírico. A identificação entre ambas se estabelece não apenas pela condição de mando, mas também pela natureza do poder que lhes assegura a autoridade. Na alegoria da canção, o domínio da Força equivale à supremacia de Deus: é ela, a Força, que intervém desde a origem da vida (a certidão para nascer, a permissão para respirar e existir, na primeira estrofe) até o aniquilamento do sujeito, simbolizado na última quadra pelo indigno funeral em que tomam parte a mulher carpideira e as moscas-bicheiras. Senhora da vida e da morte, a Força exerce, já o salientamos, um poder que originariamente, segundo a crença cristã, pertenceria ao Criador, ou seja: seu domínio se funda num poder usurpado, tomado a outrem. Do mesmo modo a ditadura militar, que se assenhoreou do comando político depois de um golpe de Estado perpetrado, em 1964, contra um governo democraticamente eleito. Defrontados numa relação especular em que se refletem alegoria e realidade, a Força e o regime de exceção instaurado no Brasil partilham um traço essencial que os irmana: o exercício de um poder espúrio.

Sob a perspectiva histórica, é de fato imediata a correlação entre a Força nefasta que paira sobre a letra de "Deus lhe pague" e o governo autoritário que sujeitava o país. Não obstante, o apelo da canção não se restringe a tal circunstância, tampouco nela se esgota. A existência de quaisquer formas de opressão, seja política, econômica, ideológica, moral, cultural, religiosa, garante-lhe permanência e desoladora atemporalidade. Enquanto houver quem na calada da noite se dane e diga "Ninguém vai me sujeitar", o grito nada demente de "Deus lhe pague" soará claro e legítimo.

4. A VOZDO DONO

Para além da hábil elaboração poética, a canção vale-se também de elementos próprios da linguagem musical – melodia, harmonia, ritmo, arranjo, interpretação. Cremos que algumas observações sobre esse entorno extratextual podem, em vez de desviar o foco, ampliar o alcance da análise poética.

"Deus lhe pague" foi gravada por intérpretes de variadas vertentes, como Elis Regina (em *Transversal do tempo*, de 1978), Edson Cordeiro (no *Songbook Chico Buarque*, vol. 7, de 1999) e os grupos Quarteto em Cy (em *Chico em Cy*, de 1991), O Rappa (no álbum *O silêncio que precede o esporro*, de 2003) e Os Paralamas do Sucesso (no CD *Hoje*, de 2005). As regravações afirmam a continuidade da canção ao longo desses quarenta anos e realçam diferentes matizes a partir da interpretação singular de cada artista. Aqui, porém, as breves considerações acerca da configuração musical que embala os versos de "Deus lhe pague" se limitarão ao registro "original", isto é, a gravação do próprio Chico em *Construção*.

Nas quatro primeiras estrofes, a voz do cantor soa baixa, à maneira de quem, subserviente, se dirige a um superior. Se o tom de surdina pode sublinhar a aparente submissão do sujeito lírico, também pode, ao mesmo tempo, soar como execração desferida entre dentes contra aquele que o oprime. Vazado num ambivalente quase sussurro, o canto reproduz na realização musical as virtualidades de sentido do discurso poético. Mais à frente a voz do intérprete se eleva, e a mansidão vocal cede passo à inflexão incisiva com que se entoam as duas últimas quadras. Agora, parecem insinuar-se no canto a aflição e a angústia que impregnam aqueles versos, que falam de "um dia, agonia, pra suportar e assistir", do "rangido de dentes", da "cidade a zunir", da morte em grotesca figuração. A voz desabrida nessas estrofes ecoa como "grito que ajuda a fugir" ou, mais que isso, como clamor, em alto e bom som, contra a tirania.

Duas únicas linhas melódicas se revezam na canção: uma, composta com pouquíssima variação de notas, serve aos três primeiros versos de cada quadra; a outra, ainda mais minguada, desenha musicalmente o verso "Deus lhe pague". O escritor Wagner Homem comenta a gênese da canção: "Primeiro nasceu o tema musical de um som chateando o tempo todo".[82] Na gravação de Chico Buarque, a ideia de "um som chateando o tempo todo" traduz-se na melodia monocórdia, a qual, apoiada numa pulsação rítmica inalterável e numa harmonia também muito pouco variante, imprime ao canto uma feição de fala. Mais: a deliberada monotonia musical produz, em especial nas estrofes cantadas em voz baixa, uma atmosfera próxima a de uma ladainha – uma litania profana, pontuada pelo estribilho "Deus lhe pague", que se repete como um "*ora pro nobis*".[83]

Contraposta à circularidade da melodia, a letra é cantada sem retornos

ou repetições – apenas o verso “Deus lhe pague” ressurge ao fim de cada estrofe. Isso confere ao discurso poético certa progressividade que, se não instaura um fluxo cronológico rigidamente demarcado, assinala uma sequência temporal. Entre “a certidão pra nascer” e “a paz derradeira”, passa em desfile a existência opressa do sujeito lírico, apresentada num mosaico de fragmentos amalgamados em torno da expressão “Deus lhe pague”. Postos em movimento, esses estilhaços de vida são tangidos não pelo sujeito, mas por uma roda-viva que forçosamente o arrebata, já que lhe é negada voz ativa para no seu destino mandar.

5. TIJOLO COM TIJOLO NUM DESENHO MÁGICO

Além de abrir o disco, “Deus lhe pague” retorna, no mesmo álbum, acoplada à canção que dá título ao LP – ao fim de “Construção”, são entoadas três quadras de “Deus lhe pague”. A mescla das canções deixa patente a relação umbilical que as aproxima desde a origem. Referindo-se ao processo criativo de Chico Buarque, o jornalista Humberto Werneck afirma que “na esteira de ‘Deus lhe pague’ veio ‘Construção’”.[84] Elaborada sobre caleidoscópica permutação poética, “Construção” narra o último dia da vida ordinária de um operário, morto ao despencar do edifício em que trabalha.

O eixo temático de “Construção” estabelece imediata correspondência com os “andaimes, pingentes, que a gente tem que cair” aludidos na terceira estrofe de “Deus lhe pague”. A história do joão-ninguém que “se acabou no chão feito um pacote flácido” parece desdobrar-se desse verso, como se a atenção do poeta se fixasse no trágico acontecimento mencionado de passagem em “Deus lhe pague” e puxasse dali o fio com que urdiria a nova canção. Findo o registro dos instantes finais do pobre-diabo, reaparecem a primeira, a terceira e a última quadras de “Deus lhe pague”, como um adendo a contextualizar a existência reles do sujeito que morreu atrapalhando o tráfego, o público, o sábado. Mais que sinalizar vínculo estético ou afinidade temática entre as canções, a estratégia de infiltrar “Deus lhe pague” em “Construção” insinua que o poder daninho e o que ele traz a reboque – a miséria, a desigualdade, a opressão, o aniquilamento do indivíduo – não se restringem à faixa de abertura: espraiando-se para outros domínios, como é próprio da autoridade espúria, igualmente afetam e definem a vida desvalida do protagonista de “Construção”.

6. ALÔ, LIBERDADE

Desde o surgimento de “Deus lhe pague”, muita coisa mudou no Brasil e no mundo. Por aqui, extinto o regime autoritário, o horror daqueles tempos permanece como uma nódoa em nosso passado recente. Reconquistamos o direito ao voto e tivemos no mais alto posto do comando político do país, por dois mandatos consecutivos, um líder operário perseguido pela repressão. A sucedê-lo, a primeira mulher na presidência da República combatera frontalmente a ditadura militar. A História tem seus caprichos. Em tom premonitório e alvissareiro, Chico já anunciava, bem no meio daquela noite tenebrosa, que amanhã haveria de ser outro dia.

81. “Comportamento geral” é faixa do álbum de estreia do compositor, *Luiz Gonzaga Jr.*, de 1973, e “Um sorriso nos lábios” foi gravada em *Começaria tudo outra vez*, disco de 1976.

82. HOMEM, Wagner. *História de canções:* Chico Buarque. São Paulo: LeYa, 2009, p. 100.

83. Expressão repetida nas ladainhas em latim: “rogai por nós”.

84. WERNECK, Humberto. “Gol de letras”. In: *Chico Buarque* – Letra e música, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 257.

QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ

Luís Augusto Fischer

Em algum ponto do passado, mudou-se para sempre o jeito de ver. Não é força de expressão: assim como neste começo de século XXI está se alterando o jeito de publicar (onde antes havia apenas jornal em papel e livro físico, agora há, cada vez mais, o meio quase impalpável das telas informáticas), meio século atrás um novo jeito de ver entrou na vida cotidiana das populações integradas: era a televisão. Algo parecido com o que havia ocorrido cem anos antes, com a chegada e a consolidação da fotografia, lá nos meados do século XIX: como Walter Benjamin tão agudamente viu no ensaio famoso sobre a relação entre a arte e os meios reprodutivos modernos, uma crise de identidade radical abalou a pintura e depois as artes todas, que precisaram realocar suas forças e suas fraquezas, porque a fotografia podia muito mais em muitas das finalidades de representação demandadas pela experiência humana.

A palavra mesma, televisão, compõe-se de *visão* mais a forma grega *tele*, que significa "distante", "à distância". Televisão: ver à distância, ver de longe, ver remotamente. Seria uma boa interpretação literal, mas não representa o que de fato ocorreu em nossas vidas. Porque, ao contrário, o que a televisão promoveu foi uma aproximação visual impressionante entre o indivíduo e a coisa que ele via. Com ela – assim como antes, em outra escala, havia ocorrido com o cinema –, o buliçoso trem real, uma vez na tela, passou a figurar cá pertinho, como se podendo nos atingir; a famosa montanha daquele distante país tornou-se quase nossa vizinha de rua; o rosto da atriz francesa desejada quase ganhou corporeidade instantânea juntinho de seu admirador. Televisão: aquela que acabou com a distância.

Para botar um par de datas na conversa: inventada nos remotos anos 1920, ela de fato começou a fazer diferença nos anos 1950. Mas era ainda submetida a uma limitação importante, porque as transmissões alcançavam apenas o raio da estação emissora, nunca superiores a algumas dezenas de

quilômetros. Foi nos anos 1960 que a coisa se alterou de fato, para muito mais longe: primeiro foi o *videotape*, que gravava aqui e exibia em qualquer parte, exportando imagens e sons para lugares nunca antes visitados; segundo e definitivo foi a transmissão por satélite (no Brasil, 1969), que reduziu o tamanho do mundo acessível para as emissões. O resto todo mundo está vivendo agora: cores, variedade, imagem digital, essa onda toda.

Assim como suprimiu a distância, a televisão fez sumir a ausência, e isso não é um jogo de palavras. Antes da tevê – certo, podemos avançar mais em direção ao passado e acrescentar: antes do cinema, antes da fotografia –, a vida humana se fazia de escassas presenças e maciças ausências, no plano visual.

Por isso mesmo, o romance, essa magnífica invenção do século XVIII, da cidade, da vida burguesa moderna, gastava dezenas de linhas, páginas a fio, para levar ao leitor um pouco que fosse dos aspectos visuais do cenário em que transcorreriam as ações. A ilha em que Robinson Crusoé penou seus dias de exílio, por exemplo: lá aparece ela, no grande romance de Daniel Defoe de 1719, com minúcias descritivas que por assim dizer nos transportam para lá. E assim continuou a ocorrer com o romance por décadas a fio, século XIX adentro e afora, quando os escritores precisavam de alguma forma criar, no espírito do leitor, a ausência – precisavam fazer com que o leitor, lá em seu isolamento, lá em sua língua, lá em sua cidade, inventasse dentro de si as imagens de que o romance precisava para existir. (Não foi assim com o teatro, é claro, que pelo menos até o começo do século XX pôde manter-se sem essa ausência, já que oferecia atores e cenário ao vivo e com suor real.)

Chegada a televisão ao mundo do leitor – e o leitor, como todos nós letrados sabemos, mas não gostamos muito de admitir, nem conceitualmente, é um ser de classe média, a mesma classe que se submete ao consumo massivo –, essa ausência acabou: ali onde o romancista dependia da imaginação do leitor, criando assim um vínculo inimaginavelmente profundo entre o texto escrito e a intimidade inventada, passou a haver uma indesmentível presença visual, cenas e imagens, mais o som onipresente; ali onde havia a ausência geradora da imaginação, passou a haver a presença inibidora da descrição visual.

Tal foi a força da chegada desse veículo, que, com ele e por causa dele, pensando bem e tomando alguma distância, podemos dizer, a respeito de qualquer objeto, pessoa ou evento: “Quem te viu, quem te vê”. A televisão, nos revolucionários anos 1960, mudou nosso modo de ver e sentir as coisas, quer dizer, mudou as coisas.

Foi no já distante ano de 1966, no meio desse furacão, que Chico Buarque compôs e gravou o samba lento “Quem te viu, quem te vê”. Não é uma canção sobre televisão, o leitor vai dizer logo; e eu direi que de fato não é, mas é. Espere um pouco.

O autor não era um estreante: no ano anterior tinha apresentado ao mundo canções como “Olê, olá”, que gira em torno do mesmo universo de “Quem te viu, quem te vê”, o do samba carioca, suas figuras e sentimentos. Também em 1965 tinha embasbacado a audiência mais exigente com “Pedro pedreiro”, outro samba, agora com nítido empenho nacional-popular, expressando a preocupação das classes médias cultas com o destino daqueles que construíam a notória expansão das cidades, mas moravam longe e sonhavam com a redenção. Em 1966, ele viu consagrar-se junto ao público, como raríssimas outras canções no Brasil, a despretensiosa marchinha “A banda”, que disputou festival importante, dividindo com a agressiva “Disparada” a primeira colocação.

(Os famosos festivais tinham força porque se transmitiam pela televisão, e a televisão ganhou muito mais força porque transmitia os festivais, numa aliança historicamente datada e irrepetível. Havia outros fatores, é claro, como aqueles que têm a ver diretamente com o mundo da canção: por aqueles anos estava se vitoriando um estilo de composição chamado Bossa Nova, inaugurado em 1958, que foi capaz de imantar toda a parte moderna da geração jovem com sua leveza, seu diálogo forte com as correntes mais sofisticadas da composição popular de toda parte e sua enorme abertura para a vida diária, poderíamos dizer sua enorme vocação cronística e poética.)

O autor era ainda muito jovem, 22 anos, mas já mostrava que dominava o metiê, tanto por conhecer extensivamente a tradição do samba quanto, talvez mais ainda, por manejar soberanamente as formas dessa tradição. Era o que se via em suas composições.

“Quem te viu, quem te vê” expõe no título uma frase que já existia, como frase feita, quer dizer, como frase-síntese, dessas que as culturas forjam silenciosamente, por meio de muitas bocas, ao longo de muito tempo, resultando numa forma elegante, sintética, arredondada como as pedras que as águas dos rios alisam e atenuam ao largo da vida toda. Prova de que ela já existia? Tem sim: o *Tesouro da fraseologia brasileira*, de Antenor Nascentes (primeira edição em 1945, segunda, revisada, em 1966, mesmo ano da canção). Elegante, sintética, arredondada e de ninguém: a frase-síntese, como os provérbios populares, lugares que são da filosofia cotidiana, nunca é concebida por qualquer indivíduo isoladamente, e por isso constitui patrimônio geral. Até que chega o poeta e mete a mão.

Chico faria o mesmo gesto outras vezes, no futuro. O caso mais notório é “Bom conselho”, de 1972, toda construída mediante a contradita minuciosa de provérbios de larga circulação: inútil dormir, que a dor não passa; quem espera nunca alcança; aja duas vezes antes de pensar; devagar é que não se vai longe.

Mas desde sempre o cancionista mexeu nesse patrimônio. Uma breve

amostra: em “Madalena foi pro mar”, de 1965, lá está – “Madalena foi pro mar / E eu fiquei a ver navios”.[85] Em “Meu refrão”, mesmo ano: “O refrão que eu faço / É pra você saber / Que eu não vou dar braço / Pra ninguém torcer”. “Olê, olá”, também de 1965: “Seu padre, toca o sino / Que é pra todo mundo saber / Que a noite é criança / Que o samba é menino”. “Amanhã ninguém sabe”, 1966: “Amanhã, ninguém sabe / Traga-me um violão”.

Poeta é para isso mesmo, para remexer no patrimônio comum da linguagem e reinaugurar os sentidos.

No samba de 1966, cuja primeira gravação traz a voz imatura do autor e um arranjo de cordas altamente convencional, pré-bossa-novista, há desde o título alguém que vê e alguém que é visto, e essas duas personagens permanecem do começo ao fim. O peso retórico do observador é pequeno, relativamente ao peso da pessoa vista, que foi cabrocha na mesma escola em que o observador era mestre-sala, e hoje subiu na vida, tanto que vai assistir ao samba, mas na galeria, agindo como turista, como imagina o desolado sambista. Começa assim:

Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala
Você era a favorita onde eu era mestre-sala
Hoje a gente nem se fala, mas a festa continua
Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na rua

Lá esta ela, a ex-cabrocha, cá estamos nós, os do samba, ao lado do narrador: a primeira pessoa se dilui no coletivo dos sambistas, a expressar um certo tom social no lamento passional – ela traiu não apenas o amado, mas todos. E não custa registrar que o ambiente social aludido é o dos sambistas, que se situavam, naqueles anos, muito mais longe da respeitabilidade “*showbiz*” do que hoje. Forçando um pouco a nota, poderemos dizer que os personagens da canção estão ali para figurar gente pobre, uma mulher que de fato largou o carnaval para se dar bem na vida, curtindo noites de gala, e um homem sambista que permaneceu na rua, ao rés do chão.

Cá entre parênteses: nos anos iniciais de sua obra, Chico abusou das referências ao mundo do samba. Seguindo as letras tal como consolidadas na edição em uso, das 31 primeiras canções arroladas – que são todas até o final do ano de 1967 –, nada menos que 21 mencionam algo do campo semântico do samba (samba, violão, carnaval, marcha, cavaquinho).

O esquema geral do samba é simples, estrofe-estribilho; neste é que

figura a frase feita do título, e ele, estribilho, é todo construído sobre a base das mudanças que se podem ou não se podem ver:

Hoje o samba saiu procurando você
Quem te viu, quem te vê
Quem não a conhece não pode mais ver pra crer
Quem jamais a esquece não pode reconhecer

Procurar, *ver*, *conhecer*, *esquecer*, *reconhecer*, tudo solicita a visão da mulher amada, e tudo gira em torno do mesmo objeto, a mulher que largou a vida simples e saiu de seu mundo – nisso o samba de Chico Buarque faz par com muitos outros, por exemplo aquele samba-canção abolerado chamado com o nome da moça, "Conceição", de Dunga e Jair Amorim, composto em 1956, que Chico e todos os brasileiros que tinham rádio conheciam na voz de Cauby Peixoto. Conceição, protagonista de uma história parecida com a da ex-cabrocha de Chico, vivia no morro a sonhar com coisas que o morro não tinha, e tomou suas providências – alguém lhe disse que se descesse à cidade iria se dar bem, iria, paradoxalmente, subir na vida. Subiu? "Ninguém sabe, ninguém viu", chorava Cauby. Conceição se deu mal, bem ao contrário da moça que largou o narrador do samba de Chico. Chico não se perde, nem deixa a personagem extraviada – aliás, ele não se poderia nem mesmo brincando com os pronomes, oscilando entre a segunda pessoa, "quem te viu, quem te vê", e a terceira, "quem não a conhece": a eufonia venceu as restrições da concordância. Para ser ainda mais preciso na distinção, a perspectiva de Chico não tem nada a ver com a do samba imortalizado por Cauby: Conceição perdeu o rumo e lamenta ter deixado o morro, e "daria um milhão para ser outra vez Conceição", para voltar o tempo. Chico não: a ex-cabrocha deixou o narrador triste, como sabemos desde o começo, mas a cada retorno do estribilho o samba faz questão de reafirmar uma atitude de busca – o samba sai à cata da ingrata, e a encontra não arrependida, mas feliz: a alma feminista de Chico estava já em ação em seus primeiros passos.

O narrador andará muito em torno desse objeto amoroso perdido, nas estrofes seguintes:

Quando o samba começava, você era a mais brilhante
E se a gente se cansava, você só seguia adiante
Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado
Você só dá chá dançante onde eu não sou convidado

O meu samba se marcava na cadência dos seus passos
O meu sono se embalava no carinho dos seus braços
Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão
Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão

Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe
De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse

Eu não sei bem com certeza por que foi que um belo dia
Quem brincava de princesa acostumou na fantasia

Nos verbos das frases, a clareza narrativa que Chico tem desde sempre e mantém ainda hoje, mesmo em seus romances de temática ultracomplexa: imperfeitos para aquele passado anterior à crise, ao abandono, ao desamor (*começava*, [se] *cansava*, *seguia*; *marcava*, *embalava*; *fazia*, *vestia*, *brincava*), presentes para a dureza da consciência atual ("a gente *anda* distante"; "de teimoso eu *passo* bem em frente ao seu portão"). Virtude banal? Não, nada disso: uma das forças da obra de Chico vem do domínio nada menos que perfeito do português culto brasileiro. Atire alguma pedra quem encontrar tropeço vão. Em "Pedro pedreiro" por assim dizer inventou a palavra "penseiro", rima e solução adequadas.

E o domínio do verso? É de impressionar: apresentadas como quartetos de versos de largas 15 sílabas (assim está no livro de referência), as estrofes na verdade são mais bem octetos de versos de sete sílabas, quer dizer, as populares redondilhas maiores, articuladas em rimas de rara qualidade, em esquema sofisticado – veja-se por exemplo a estrofe segunda, com a sequência de rimas *começava – brilhante*/*cansava – adiante*, com alternância de vogais aberta-nasal, que se inverte depois, passando a nasal-aberta, com *distante – gingado*/*dançante – convidado*. Uma forma de entrelaçamento rímico que Chico praticaria outras vezes, sempre com maestria, como vemos no encadeamento genial de "A rosa", de 1979 ("Arrasa o meu projeto de vida / Querida, estrela do meu caminho / Espinho cravado em minha garganta / Garganta / A santa às vezes troca meu nome / E some // E some nas altas da madrugada / Coitada, trabalha de plantonista" etc.).

A história se encerra numa estrofe que assinala, por assim dizer, o triunfo do derrotado, que passa de abandonado a protagonista do samba de pista, mantendo porém aquele quê de melancolia presente, arrisco generalizar, em toda a obra de Chico:

Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria
Quero que você assista na mais fina companhia
Se você sentir saudade, por favor não dê na vista
Bate palmas com vontade, faz de conta que é turista

"Quem te viu, quem te vê" é uma pequena pérola, em meio a um conjunto vasto inscrito na obra de Chico Buarque, desde o começo de sua

trajetória. Nem só de pérolas se compõe seu cancioneiro, é claro; mas mesmo em canções menos bem-sucedidas vamos encontrar a força do compositor. Vamos nos interessar agora em ver, em canções do mesmo período inicial anterior ao ano-chave de 1968, em que tudo explodiu – não apenas o Maio francês, o AI-5 brasileiro, eventos de significação política inquestionável, mas também as divisões entre emepebistas e tropicalistas, entre velha bossa e jovem guarda, entre samba de morro e Bossa Nova. A perplexidade nascida do choque das forças em contraste naquele momento ainda agora dá o que pensar, quando vemos de perto a obra dos artistas significativos que viveram a pororoca sessenta-e-oitista.

Chico investiu muito em algumas figuras, talvez por instinto, talvez por cálculo; uma delas foi a janela. Inocente elemento de construção, a janela recebeu um tratamento destacado em sua obra, a ponto de o genial e reacionário cronista Nelson Rodrigues haver registrado, com agudeza também, que Chico era importante por ser o último poeta a cantar a janela: "No verso de Chico Buarque não há janela intranscendente, e explico: – qualquer janela nos põe em relação direta, fulminante, com o infinito", diz ele, em crônica de 29 de dezembro de 1967.[86]

Não era uma piada. Nelson confrontava dois inimigos fortes em suas crônicas desse período agudo da ditadura: as esquerdas, em sentido amplo, e o mito da juventude. Não aceitava o jugo ideológico nem dos que se submetiam, em sua opinião, ao jugo da União Soviética ou de Cuba, para ele assassinos da liberdade que ele prezava tanto, nem dos que endeusavam o jovem por ser jovem, fantasia que aquele tempo nos legou. Para arrostar essas duas forças, Nelson se valia do passado, do que era, conforme suas imagens prediletas, anterior à primeira batalha do Marne, na Primeira Guerra, ou do tempo de Sarah Bernhardt; chamava-se a si mesmo de velho. E esse conservador, reacionário, regressivo cronista, viu na janela de Chico um aliado importante. Por quê?

Vejamos uns trechos de "Ela e sua janela", canção também de 1966, constante do primeiro disco do autor, de futuro mesquinho, mas eloquente, para nossos fins.

Ela e sua menina
Ela e seu tricô
Ela e sua janela, espiando
Com tanta moça aí
Na rua o seu amor
Só pode estar dançando
Da sua janela
Imagina ela
Por onde hoje ele anda
E ela vai talvez
Sair uma vez
Na varanda

[...]
Da sua janela
Uma vaga estrela
E um pedaço de lua
E ela vai talvez
Sair outra vez
Na rua

O samba-canção que relata essa triste história é mal resolvido em vários aspectos formais, da difícil melodia à narrativa um tanto obscura. Mas é certo que o centro gravitacional da canção está na janela, pela qual a infeliz mãezinha mira o mundo, onde está a dançar o seu amado; ela sabe que a vida está lá fora.

Essa janela de 1966 é sucedida pela muito mais famosa janela de 1967, que mobilizou Nelson Rodrigues e todo o país, talvez tanto quanto havia ocorrido com "A banda"; era a janela de "Carolina", canção nascida, segundo relato de Humberto Werneck no livro das letras de Chico, meio por acaso: em dívida com uma emissora de televisão desde o fracasso de um programa que topara protagonizar, Chico soube que seria perdoado se inscrevesse alguma coisa no II Festival Internacional da Canção, a realizar-se no Rio de Janeiro, em outubro de 1967. O cancionista topou e fez "Carolina", cuja letra escreveu, como disse ao mesmo Werneck, "nas coxas", num avião ou num aeroporto, assim sem pretensão.

Mas o resultado foi avassalador: ninguém ficou indiferente à indiferente moça de olhos fundos e tristes. O mais impressionante de saber que nasceu do acaso e que a letra foi feita em cima da perna é constatar a força do retrato que aí aparece: uma moça triste, outra, aliás, como aquela que viu a banda passar, como triste talvez seja também a ex-cabrocha de alta classe, como a mãezinha que vimos logo atrás, como tantas outras mulheres da galeria buarqueana. Tal força teve a canção que Caetano a regravou, em tom meio paródico, entre o delicado e o desleixado, no famoso disco branco de 1969, tendo já sido citada na famosa "Baby", do ano anterior, no ainda mais famoso disco *Tropicália ou Panis et circensis*.[87]

Carolina
Nos seus olhos fundos
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo
Eu já lhe expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada mudar
Eu já convidei para dançar
É hora, já sei, de aproveitar
Lá fora, amor
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou

Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, ói que lindo
Mas Carolina não viu

[...]

Nelson Rodrigues deve ter gostado tanto da Carolina porque, com sua tristeza carregada nos olhos, ela representa aquela sociabilidade antiga e suburbana, que tanto aprazia ao cronista. De certo modo, Carolina vive naquele mundo que “A banda” recupera, evocativamente: um mundo anterior à brutalidade, um mundo do “tempo da delicadeza”, como Chico mesmo escreverá anos depois, um mundo que a avalanche de modernidades tecnológicas, econômicas, comportamentais, políticas dos anos 1960 ia soterrar para sempre.[88]

O narrador da canção faz questão de alertá-la de que a janela permitiria a visão de muita coisa boa. Não quer experimentar, Carolina? “Ói que lindo”. Ela não quis. O tempo passando ali, na janela, e ela nada. Carolina, como Januária da canção desse nome, também de 1967, meio que vive à janela; Carolina deixa partir o barco talvez metafórico mencionado pelo narrador, e Januária vive à beira-mar mesmo – o mar, num requinte aliterante de Chico, “faz maré cheia / Pra chegar mais perto dela”, e uma entidade coletiva tratada na letra como “o pessoal” tem encantos por Januária, anda em volta de sua janela, e ela, “malvada, se penteia / E não escuta quem apela”. Linda Januária, triste Carolina.

(Elas duas mais a moça de “Morena dos olhos d’água”, linda canção de 1966: “Morena dos olhos d’água / Tira os seus olhos do mar / Vem ver que a vida ainda vale / O sorriso que eu tenho / Pra lhe dar”. Mais uma mulher vista a partir dos olhos, na beira do mar. A moça dos olhos d’água foi convidada a tirar os olhos do mar e a olhar para o cantor, que ali estava oferecendo um sorriso como substituição a um amor, o “seu homem”, que se fora embora, prometendo voltar.)

Pela janela, o que mais funciona, nas canções de Chico ou na vida real brasileira, que Nelson percebeu estar retratada na obra do nosso cancionista, é a visão: pela janela se olha para o mundo, e em pequena parte a janela permite a vista do que anda dentro de casa. Se a porta é a comunicação física entre o mundo e a casa, porque é por ela que se entra e sai, o mundo entra

em casa pela janela, mediante a visão.

Ocorre que, como lembramos nas primeiras linhas deste ensaio, o mundo estava sofrendo uma mudança forte, irresistível e sem volta com a instauração do reinado da televisão, e a televisão passaria a ser a janela das casas sem janela, dos apartamentos modernos cujas aberturas davam não para o infinito saudado por Nelson Rodrigues, mas para estreitos poços de luz, para muros (no romance *Benjamim*, Chico botou a janela do apartamento do protagonista dando para uma pedra monumental, um morro-pedra, um monolito indesmentível, a paisagem dos piores pesadelos da intensificação urbanística). A vista bloqueada do romance pode ser lida como imagem imediata do fechamento político, mas tem ainda mais alcance na representação da dramática mudança que começava ali, nos anos 1960. Chico percebeu esse pássaro quando ele ainda armava o voo.

Por isso, vale lembrar, como passo final da reflexão, outra canção que não conheceu nem fama nem prestígio, mas tem relação total com as anteriores: é "A televisão", de 1967.

O homem da rua
Fica só por teimosia
Não encontra companhia
Mas pra casa não vai não
Em casa a roda
Já mudou, que a moda muda
A roda é triste, a roda é muda
Em volta lá da televisão
No céu a lua
Surge grande e muito prosa
Dá uma volta graciosa
Pra chamar as atenções
O homem da rua
Que da lua está distante
Por ser nego bem falante
Fala só com seus botões

[...]

Os namorados
Já dispensam seu namoro
Quem quer riso, quem quer choro
Não faz mais esforço não
E a própria vida
Ainda vai sentar sentida
Vendo a vida mais vivida
Que vem lá da televisão
O homem da rua
Por ser nego conformado

Deixa a lua ali de lado
E vai ligar os seus botões
No céu a lua
Encabulada e já minguando
Numa nuvem se ocultando
Vai de volta pros sertões

Também samba-canção, puxado para a Bossa Nova, de melodia com sinuosidades à maneira de Noel Rosa, sem estribilho que amarre o andamento lírico mais uma vez melancólico, "A televisão" faz um genérico "homem" circular entre três ou quatro polos – a casa, para onde ele não quer voltar, a rua, lugar em que ele se desola com a solidão, o aparelho de televisão, onipresente, e a lua, que passa indiferente a tudo. Dois contrapontos, na verdade, a tensionar o homem: a casa e a rua, a tevê e a lua.

Ou três: também entre o presente e o passado se organiza, sutilmente, o relato. Há por tudo, na letra e no som da canção, um sentido de coisa perdida: começa que o homem não encontra companhia na rua, mas não quer voltar para casa – só por aí se vê um enredo com o tempo. Depois ficamos sabendo que a roda mudou, talvez a mesma roda-vida da canção de mesmo nome, feita no mesmo ano de 1967, mais provavelmente a roda de samba, e logo se esclarece que a roda se transformou por exigência da moda, que sempre muda, nesse caso emudecendo a conversa, em roda da televisão. Nem a lua, surgindo já na primeira parte da canção, altera a coisa, quando aparece: ela tenta chamar atenção, mas nada consegue. A estrofe conclui dizendo que o homem – mais uma frase feita colhida pelo Chico na mixórdia da linguagem diária – fala só com seus botões. Botões, a canção nem diz claramente, são também os que acionam a televisão, nos aparelhos daquele tempo.

(Essa presença do tempo, da mudança que ele faz, da transformação dos personagens, esse sentido entranhadamente narrativo, enfim, está na alma da obra de Chico, em disco e em livro, desde o começo. Não é apenas quando conta uma história, como fez no teatro, nos romances e em canções marcantes, mas sempre: quem te viu, quem te vê. É um traço que ajuda a entender a relação contrastiva de Chico com a Tropicália, começada também em 1967: ali onde nosso autor insistia em ver história, Caetano, exemplarmente, fazia a afirmação do presente, "Caminhando contra o vento / Eu vou". Chico, um temperamento clássico; Caetano, romântico.)

Na terceira estrofe, o argumento se generaliza, do homem da rua, singular, para os namorados em geral, coletivo, também eles alcançados pela transformação: em vez da luz da lua, agora vão se banhar na luz opaca da televisão. "E a própria vida / [Ainda] vai sentar sentida" diante da tevê, porque nela se pode ver "a vida mais vivida", dando a impressão de ser mais vívida. O que resta à lua? Sair dali, daquele ambiente hostil agora comandado pela televisão. Para onde ir, então: para a cidadezinha que viu a banda passar? Nem isso: a lua, "Numa nuvem se ocultando / Vai de volta pros sertões", para as profundezas do Brasil arcaico, não integrado, ainda, pela televisão.

Mas era só uma questão de tempo, de pouco tempo; como o mesmo

Chico registrará em 1974, na fraca (mas significativa) novela alegórica *Fazenda modelo*, a televisão chegará a todo o canto. No capítulo IV se lê: "A novidade das oito era uma tela mágica ligada na praça do coreto". E dali não saiu mais.

Como os grandes artistas ao longo de toda a larga modernidade, Chico intuiu a mudança na hora: quem viu aquele mundo anterior, viu; quem não viu, não vê mais – mas poderá ver algo dele pela magnífica fresta da arte.

85. Estamos seguindo a segura forma apresentada em *Tantas palavras* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), edição oficial de todas as letras do Chico Buarque.

86. RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 72.

87. A gravação de 1969 rendeu uma interessante polêmica na época, por exemplo, no *Pasquim*. Caetano escreveu um texto de grande impacto, "Nossa Carolina em Londres 70", em seu livro *Alegria, alegria*, de 1977. Ver *O mundo não é chato*, de Caetano Veloso (São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 123-124).

88. Um ensaio exemplar sobre o tema, na mesma direção, se encontra em *Chico Buarque*, de Fernando de Barros e Silva (São Paulo: Publifolha, 2004).

PALCOS DE UM PLANETA: "BEATRIZ" E *O GRANDE CIRCO MÍSTICO*

Luiz Antonio Mousinho

Para meus filhos Beatriz e Luiz,
força violenta, Sétimo Céu

A canção "Beatriz", de Chico Buarque e Edu Lobo, foi feita para o LP *O grande circo místico* (1983),[89] composto, por sua vez, para espetáculo do Balé Teatro Guaíra, inspirado em poema do escritor alagoano Jorge de Lima. No poema "O grande circo místico", que consta do livro *A túnica inconsútil* (1938), a dinastia do Circo Knieps é narrada desde sua origem no casal que deu início ao clã circense, num tom informativo que traz ainda do que se conta das paixões vividas e contrariadas no desenrolar da história da dinastia:

> O médico de câmara da imperatriz Teresa – Frederico Knieps –
> resolveu que seu filho também fosse médico,
> mas o rapaz, fazendo relações com a equilibrista Agnes,
> com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps
> de que tanto se tem ocupado a imprensa.

Na terça parte final do poema, o tom referencial marcado pelo verso que se repete ("de que tanto se tem ocupado a imprensa") esbarra no mistério das irmãs gêmeas bailarinas, nascidas da violação da mãe.

Mistério, fascínio, erotismo, alma, corpo, sagrado se entrelaçam nos versos que representam e se aproximam do enigma das meninas. E de toda pessoa (a outra pessoa é um enigma, e seu mistério não cabe nos fatos – a dor da gente não sai no jornal):[90]

> Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do

Grande Circo Knieps.
Mas o maior milagre são as suas virgindades
em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
são as suas levitações que a plateia pensa ser truque;
é a sua pureza em que ninguém acredita;
são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
mas as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos,
seus devotos.
Marie e Helene se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.
A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram a alma para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do grande circo Knieps
muito pouco se tem ocupado a imprensa.

1. A PELE DELA E O DESEJO DELE

O poema de Jorge de Lima desenvolve de maneira mais clara e extensiva alguns personagens e situações em termos de enredo. Isso resulta, no disco, em músicas como "Sobre todas as coisas". A mãe das gêmeas, Margarete, filha de Lily Braun ("que tinha no ventre um santo tatuado"), quis entrar para um convento, no que foi impedida por seu pai, Oto. Após o que ela tatuou em seu corpo "a Via-Sacra do Senhor dos Passos", o que impedia seu marido de tocá-la:

Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
e o leão Nero, que já havia comido dois ventríloquos,
quando ela entrava nua pela jaula adentro,
chorava como um recém-nascido.
Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam

a pele dela e o desejo dele.

A súplica do marido é construída de maneira belíssima na canção "Sobre todas as coisas" (também belamente interpretada por Gilberto Gil, na voz e no violão). A música traz um desdobramento da situação narrativa apenas sugerida no poema e ampliada no plano lírico, sondagem do sentimento interiorizado, trabalhando sobre as elipses e construindo versos e arquitetura melódica que insinuam no texto da canção esse desesperado desejo interdito, numa estratégia de convencimento da amada, indicando que, como a terra, a criação pertenceria por generosidade divina às criaturas, como dimensão de liberdade:

Ou será que o deus
Que criou nosso desejo é tão cruel
Mostra os vales onde jorra o leite e o mel
E esses vales são de Deus

Pelo amor de Deus
Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem
Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém
Abandonado pelo amor de Deus

"A bela e a fera" amplia narrativamente o que é posto em dois versos do texto de Jorge de Lima ("Então, o *boxeur* Rudolf, que era ateu / e era homem fera, derrubou Margarete e a violou"). O enunciador na canção, homem-fera, dispara em desejo e brutalidade:

Ouve a declaração, oh bela
De um sonhador titã
Um que dá nó em paralela
E almoça rolimã
O homem mais forte do planeta
Tórax de Superman
Tórax de Superman
E coração de poeta

Em "Beatriz" os compositores não tiveram esse desenvolvimento do enredo em que se apoiar. Falando sobre a gênese da canção, Chico Buarque revelou a dificuldade em escrever a letra a partir do nome Agnes, que decidiu trocar por Beatriz, em homenagem à personagem de Dante, transformando também "a equilibrista em atriz".[91] No poema, de Agnes não é dito quase nada além de sua origem circense e seu casamento com o filho do "médico de câmara da imperatriz Teresa – Frederico Knieps". As elipses foram preenchidas com a Beatriz de Dante, investindo na verdadeira história do Grande Circo Knieps ("da qual pouco tem se ocupado a imprensa"), ou

seja, em sua história íntima. Para além do registro referencial, a canção desenhada na interpretação de Milton Nascimento mergulha na interpretação do mistério da pessoa viva, para falar com Antonio Candido, quando trata da categoria personagem.[92] Não só no mistério de Beatriz, mas sobretudo da percepção e paixão desse enunciador, em seus oscilantes olhares lançados sobre seu amor ansiado.

Na canção "Meu namorado", o amor/fusão prevista no cosmos instaurado na ligação entre o casal está configurada de maneira realizada ("Minha morada é onde for morar você"), na sonoridade que enlaça o par ("Fluindo até o fim") e no rompimento da distância, das fronteiras entre o eu x outro, típico da relação apaixonada no seu auge ("Vejo meu bem com seus olhos / E é com meus olhos / Que o meu bem me vê").

Por outro lado, as canções de *O grande circo místico* transitam entre duas outras visadas, seja sobre o amor conjugal ou sobre o par idealização/sublimação.

2. A CARNE HERDADA

Em "Ciranda da bailarina", cantada por coro de crianças com melodia e arranjo que remetem a vários dados do universo infantil, uma listagem de estados e situações silenciadas, constrangedoras para o universo adulto, assim colocadas e tecidas por esse universo, vem à tona com uma leveza e uma irônica ingenuidade que vai desconstruindo esses não ditos e não mostrados, esses elementos recalcados do corpo, da vida historicamente situada:

Procurando bem
Todo mundo tem pereba
Marca de bexiga ou vacina
E tem piriri, tem lombriga, tem ameba
Só a bailarina que não tem
E não tem coceira
Berruga nem frieira
Nem falta de maneira
Ela não tem

Futucando bem
Todo mundo tem piolho
Ou tem cheiro de creolina
Todo mundo tem um irmão meio zarolho

Só a bailarina que não tem
Nem unha encardida
Nem dente com comida
Nem casca de ferida
Ela não tem

[...]

O termo paródia traz em sua raiz o sentido de contracanto, canto paralelo, de um discurso que se aloja em outro e o mina por dentro.[93] Chico Buarque delineia a desconstrução paródica de maneira extraordinária, por exemplo, na canção “Mulheres de Atenas”, quando as várias afirmativas em torno do verso que aconselha (“Mirem-se no exemplo”) fortemente denunciam um estado extremo de jugo social e existencial e explodem desde dentro uma carrada de discursos e situações opressivos em relação à mulher – no caso, um deslocamento histórico da mulher na Grécia clássica para a situação da mulher no Brasil dos anos 1970, com a postura conformada vindo em sistema com a naturalização do processo histórico.[94] O “Mirem-se no exemplo” também parece conter o que Bakhtin chama de uma “objetivização da linguagem média”, que traz “o ponto de vista e o juízo correntes” de um certo meio social e do qual o texto se afasta.[95]

No ambiente de “Ciranda da bailarina”, o insistente verso que afirma a perfeição (“Só a bailarina que não tem”) fatalmente realça a falibilidade do olhar idealizador. Mas isso vem assim num riso enternecido sobre as pequenas e risíveis fragilidades humanas, ao mesmo tempo tão constituintes e reveladas doce e ternamente na lembrança de que, por exemplo,

Todo mundo tem um primeiro namorado
Só a bailarina que não tem
Sujo atrás da orelha
Bigode de groselha
Calcinha um pouco velha
Ela não tem

O padre também
Pode até ficar vermelho
Se o vento levanta a batina
Reparando bem, todo mundo tem pentelho
Só a bailarina que não tem

A palavra que revela o, digamos, segredo do padre materializa a presença do baixo corporal e vem na gravação de maneira espertíssima. No momento de dizer o “nome feio”, o coro de meninas e meninos susta a respiração de forma brusca, engolindo a palavra de maneira hilária, solução esteticamente rentável e criada para atender a mais um veto da censura da

ditadura militar.

Todas essas situações e estados constrangedores – disfarçados, esquecidos, escondidos – são trazidos à tona em clave cômica.[96] E de um tipo de comicidade que não traz, para falar com Mikhail Bakhtin, nenhum viés de cinismo niilista e se filia àquele cômico que se põe a dissipar "a atmosfera de seriedade mentirosa que envolve o mundo e todos os seus fenômenos, visando a fazer que ele tome um aspecto diferente, mais material, mais próximo do homem e do seu coração".[97] Na canção de Chico Buarque e Edu Lobo, as tais situações sociais silenciadas são lançadas no constructo da canção num gesto amoroso e alegre, firmado na força do riso posto a vencer "o medo e toda seriedade malsã".[98]

Em "Ciranda da bailarina", essa oscilação entre imaginar a bailarina em sua perfeição idealizada de palco e objeto da paixão e o precário comum da vida diária desglamourizada fica bem revelada no verso reiterado a cada estrofe ("Só a bailarina que não tem"). Tal oscilação vai estar muito bem inscrita na dúvida, na ambivalência do mirar Beatriz na canção dedicada à personagem.

Vale lembrar que não estamos aqui no ambiente de fruição zapeada do consumo de canção pela internet ou por MP3 e outros formatos afins. *O grande circo místico* é de 1983 e foi concebido como LP, como um texto repleto de diálogos internos entre as canções e das canções com o poema de Jorge de Lima.

3. UMA ROSA NUNCA MAIS

O disco abre com a faixa instrumental "Abertura do circo", seguida por "Beatriz". As duas últimas faixas que fecham o lado A trazem um olhar irônico e cético sobre o casamento pequeno-burguês. O tema já fora tratado de maneira ácida em "O casamento dos pequenos burgueses", da *Ópera do malandro*. À feição de negócio, negaças e falsas promessas de felicidade estão postas em "Opereta do casamento" e em "A história de Lily Braun", esta em interpretação de Gal Costa. Lily Braun, lembramos, é "a grande deslocadora" que tinha no ventre um santo tatuado, mãe por sua vez de Margarete, a mãe das gêmeas, violada pelo homem-fera. A canção narra seu encontro e casamento com Oto Knieps:

Como num romance
O homem dos meus sonhos
Me apareceu no dancing

Era mais um
Só que num relance
Os seus olhos me chuparam
Feito um zoom

A exemplo do que ocorre nos versos do poema de Jorge de Lima, há aí uma forte cinematografia na letra, com investimento em imagens que sugerem planos de cinema (vale lembrar que o plano é um pedaço de filme entre um corte e outro). No caso da canção, além desse dado vir na construção poético-musical que mimetiza a decupagem das imagens (a divisão da cena em planos), se dá também de maneira temática, como nesse achado poético dos olhos percebidos como um *zoom*, que traduzem o jogo erótico, o movimento do desejo:[99]

Ele me comia
Com aqueles olhos
De comer fotografia
Eu disse cheese
E de close em close
Fui perdendo a pose
E até sorri, feliz

O ambiente de encontro, que segue o *glamour* do cinema narrativo e seus movimentos de sedução do espectador, prossegue com alusão a filmes (*Anjo azul*) e às técnicas de captação e de cortes que assinalam a configuração do espaço na letra que remete à (doce) ilusão hollywoodiana, inclusive na saturação da língua inglesa:

E voltou
Me ofereceu um drinque
Me chamou de anjo azul
[...]

Como no cinema
Me mandava às vezes
Uma rosa e um poema
Foco de luz
Eu, feito uma gema
Me desmilinguindo toda
Ao som do blues

[...]

Das técnicas de sedução ao esvaziamento da sedução após a conquista realizada, a canção vai cruamente destruindo vários *tópos* do romantismo

amoroso e descambando para a secura da vida administrada e desencantada. O pronome "me" aparece em vários trechos da longa letra com conotação positiva e de grandes esperanças. Vejamos:

O homem dos meus sonhos
Me apareceu no dancing

[...]

Me ofereceu um drinque
Me chamou de anjo azul

[...]

Me mandava às vezes
Uma rosa e um poema

[...]

Me desmilinguindo toda
Ao som do blues

Ao final da canção, vindo a par com uma enxurrada de negativas, configuradas na repetição exaustiva do advérbio "nunca", fica inscrita a visão da roubada dessa aposta na relação conjugal, configurada na armadilha da rotina instaurada:

Como amar esposa
Disse ele que agora
Só me amava como esposa
Não como star
Me amassou as rosas
Me queimou as fotos
Me beijou no altar

Nunca mais romance
Nunca mais cinema
Nunca mais drinque no dancing
Nunca mais cheese
Nunca uma espelunca
Uma rosa nunca
Nunca mais feliz

No meio desses olhares contidos ao longo de *O grande circo místico* sobre o esboço dos personagens de Jorge de Lima, recriados, muito há sobre o ser diante do incompreensível da existência ("O circo místico"), das

impossibilidades e promessas da vida e da arte, do reinventar-se na vida e na criação, nos encontros e nas partidas, como dizem os versos de "Na carreira" ("Hora de ir embora / Quando o corpo quer ficar"), comovente homenagem ao ambiente do circo, a tantas situações da vida. E, muito fortemente, as canções remetem aos sonhos e aos impasses das relações a dois que instauram as dinastias e fazem a vida prosseguir. A aposta, o fascínio e a dúvida estão na vertigem do olhar que se oferece na canção "Beatriz", da paixão que arrasta o enunciador.

Discutindo o tema do desejo e indicando a falta que nos constitui, Maria Rita Kehl lembra que

> não existe objeto que satisfaça plenamente o desejo e é justamente por isso que ele não para de renascer de cada pequena satisfação, de cada pequeno repouso: é justamente por isso que a vida é tensão permanente, é movimento permanente: o que não encontro aqui vou buscar noutro lugar; se não encontro o absoluto, sigo perseguindo tudo o que se aproxima das minhas representações da perfeição.[100]

Em "O circo místico", a bruma e a angústia ante a existência vêm trabalhadas na ambiguidade entre real e representação, em meio a versos que oscilam entre indicar dados da vida comum, da música e do circo. Vida e morte, vida e arte, existência e criação se entrelaçam novamente no disco feito para o espetáculo de balé, nesse texto forte tramado em intenso diálogo:

> Não
> Não sei se é um truque banal
> Se um invisível cordão
> Sustenta a vida real
> Cordas de uma orquestra
> Sombras de um artista
> Palcos de um planeta
> E as dançarinas no grande final
>
> [...]
>
> Qual
> Não sei se é nova ilusão
> Se após o salto mortal
> Existe outra encarnação

A última estrofe de três versos iconiza, inscreve na linguagem o estonteamento do enunciador, ao permutar e fundir metades de versos e deslocar dois outros versos aparecidos anteriormente, na primeira estrofe,

retirando a partícula *se*, gerando um sentido de embaralhamento, de indagação sem solução. O que tem efetividade estética confirmada na criação musical de Edu Lobo e na interpretação de Zizi Possi, que incrustam no texto essa errância. Cito a seguir a primeira e última das sete estrofes, além de dois versos isolados da quarta estrofe:

Não
Não sei se é um truque banal
Se um invisível cordão
Sustenta a vida real

[...]
Se após o salto mortal
Existe outra encarnação

[...]
Não sei se é vida real
Um invisível cordão
Após o salto mortal

Em "Beatriz" a ambivalência será entre a idealização da mulher amada, vista à distância, desejada ainda quando a perfeição se esfumaça no cotidiano banal ou na vida de artista mercantilizada e lutando pela sobrevivência.

4. SE ELA DANÇA NO SÉTIMO CÉU

Platonismo e precário da vida, sonho e realidade, alto e baixo vão sendo mostrados na letra e na trama musical, na interpretação de Milton Nascimento, cuja extensão vocal, junto com o naipe de cordas, insere nas duas primeiras estrofes e nos dois primeiros versos da terceira essa ambivalência, vertigem de indagações. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello apontam a dificuldade de interpretação da canção "Beatriz" em razão "de sua extensão vocal, dos intervalos melódicos e das modulações" e ressaltam a efetividade da interpretação de Milton Nascimento, pela sua capacidade "de fazer a passagem da voz normal para o falsete".[101]

Se na primeira estrofe o canto ainda é contido, criando uma aproximação cuidadosa da indagação sobre o ser amado e o sentimento tido e sentido, o registro musical na segunda estrofe caminha para a sensação de exasperação e delírio.

Se o primeiro verso na primeira, segunda e quarta estrofes se resume ao verbo olhar (configurado em "Olha"), que sintetiza a procura do estatuto desse amor, as doze reiterações a partir da indagação ("*será*") terminam desenhando a aflição apaixonada dessa pergunta espraiada que vem num crescendo:

Olha
Será que ela é moça
Será que ela é triste
Será que é o contrário
Será que é pintura
O rosto da atriz

Na primeira estrofe se mantêm elementos que remetem à representação da vida, à oscilação entre sonho e vigília (pintura, atriz), ao sonho e a outras dimensões possíveis, na esfera da alegria, da perfeição, da contemplação (sétimo céu). Ao mesmo tempo parece haver uma tentativa de aproximação entre o rosto/a casa/a vida da atriz, no sexto verso da primeira, segunda e quarta estrofes, buscando apresentar, a partir do visível e do fotografável, o coração daquilo, do mistério de sua vida, do próprio sentimento por ela; tentativa que migra na última estrofe para o infotografável, o indizível da vida da atriz, ansiada, numa gradação que vai do divino à dimensão humilde da vida precária:

Olha
Será que é uma estrela
Será que é mentira
Será que é comédia
Será que é divina
A vida da atriz

Na segunda estrofe, de marcado delírio, a delicadeza inicial da aproximação ("Será que é de louça") e a ambiguidade sonho x realidade se exacerbam nas repetições ("Será que é") que vêm num crescendo e embaralham a visão em expressões como éter/loucura/cenário, que confundem as fronteiras entre fantasia e realidade:

Olha
Será que é de louça
Será que é de éter
Será que é loucura
Será que é cenário
A casa da atriz

Pintura, para o rosto da atriz, cenário, para a casa da atriz, e divina, para a vida da atriz, remetem à perfeição na representação artística e na

existência idealizada e inscrevem em grau ascendente a contemplação, como na *Divina comédia* se tem a errância pelas esferas celestes, guiada pela perfeição de Beatriz. Aqui está posta em grau ascendente a contemplação extática, extasiada da figura da amada.

Adélia Bezerra de Meneses ressalta em "Beatriz" esse "movimento ascensional imprimido à canção – e que se evidencia por uma referência explícita a *céu* em três das suas estrofes".[102] As relações som-sentido também vêm construídas no fato de a nota mais grave da canção cair na palavra "chão" e a mais aguda na palavra "céu".[103]

Na primeira, segunda e quinta estrofes, os paralelismos na construção poética trazem, a partir da metade das estrofes, especulações sobre Beatriz, que aprofundam a dúvida e a trazem para o cotidiano amesquinhado, assinalando essa oscilação no mirar a amada, do platonismo ao terra a terra, num movimento de dessublimação que mistura o alto e o baixo, o sonho e a vigília, a idealização e a sublimação. Os andares do céu e o prosaísmo cotidiano configuram-se no arranha-céu, no dado mágico da representação das paredes de giz ou na solidão desencantada da impessoalidade de um quarto de hotel:

> [...]
> O rosto da atriz
> Se ela dança no sétimo céu
> Se ela acredita que é outro país
> E se ela só decora o seu papel
> E se eu pudesse entrar na sua vida
>
> [...]
> A casa da atriz
> Se ela mora num arranha-céu
> E se as paredes são feitas de giz
> E se ela chora num quarto de hotel
> E se eu pudesse entrar na sua vida

Se a dimensão do sonho é desestabilizada pelo prosaísmo em detrimento de um papel decorado pela personagem (o fingir o sentimento como dever de profissão, a dimensão do trabalho exibido em suas entranhas), o canto aquieta e acata essa passagem do alto ao baixo ("E se eu pudesse entrar na sua vida"), indica aceitação da dimensão prosaica e precária da vida e da percepção da amada.

> Na paixão amorosa espero encontrar este ser que me completa, cujos desejos são meus desejos – este ser que é igual a mim e que chegou para me salvar da condição solitária que é própria da condição humana [...]. Mas passado este momento de felicidade plena [...] a

realidade se instala mais uma vez entre os dois-que-tentavam-ser-um [...]. Dessa decepção revivida na paixão amorosa [...] o outro pode ganhar vida própria, [...] pode nascer o amor.[104]

A gradação do "Se" ao "E se" amplifica a angústia e a dúvida, ameaçando esvaziar a dimensão de idealização, sugerindo um salto mortal para o futuro, o desconhecido, a desilusão. Porém, na última estrofe a ferocidade do público em desejo e exigência mercantil e a inversão do papel do arcanjo posto a recolher os trocados da sobrevivência terrena não impedem a reiteração resignada e apaixonada do verso "E se eu pudesse entrar na sua vida":

Se ela um dia despencar do céu
E se os pagantes exigirem bis
E se um arcanjo passar o chapéu
E se eu pudesse entrar na sua vida

Os dois primeiros e o último verso da primeira, segunda e quarta estrofes da canção "Beatriz" guardam um paralelismo na disposição formal e temática, gráfica inclusive ("Olha / Será que ela é moça" // "Olha / Será que é de louça" // "Olha / Será que é uma estrela" // "E se eu pudesse entrar na sua vida"), sendo esse último verso repetido três vezes.

Esse paralelismo persegue o objeto amado à base de indagações e frases dubitativas que sentem os sentidos escapando. Ao mesmo tempo desenha campos semânticos que conferem um sentido de perfeição, ligado às esferas do divino, do inefável, do imaterial e, por outro lado, aponta para sentidos ligados às esferas do humano visto em sua concretude precária, em sua constituição de carência.

Para Maria Rita Kehl, "a sublimação é o mecanismo capaz de produzir os melhores subprodutos das paixões". Como assinala a autora, o

termo sublimação, como tantos outros conceitos em psicanálise, foi emprestado da física e significa a transformação do estado sólido para o estado gasoso da matéria. Essa é uma imagem perfeita do que ocorre na sublimação, quando o estado de concretude das paixões – que querem possuir, fundir, devorar, matar, aniquilar... – se transforma numa outra expressão, mais leve que o ar, que é a expressão simbólica desses mesmos desejos.[105]

A sublimação, lembra a autora, parte da satisfação de uma porção do desejo e de uma renúncia:

> A renúncia parte não da negação do desejo, mas do contato com ele e da constatação da impossibilidade de sua realização plena. É a alegria de se estar no mundo e de se pertencer à sociedade humana [...] aliada à liberdade que se obtém renunciando-se ao que não pode obter satisfação (liberdade de não permanecer fixado a objetos impossíveis), que possibilita a melhor sublimação, aquela que não opera para negar ou destruir as paixões, mas para lhes dar alcance ilimitado no terreno da criação simbólica. É só no simbólico [...] que eu [...] posso viver de uma forma compatível com o pacto mínimo de renúncia que a cultura me exige.[106]

Dialogando com o pensamento de Benjamin Péret, Kehl assinala ainda que o amor sublime "não abre mão da paixão, mas sabe transformar o impossível da paixão em [...] troca simbólica". Dessa maneira, é quando "o outro fala comigo, é quando dois universos simbólicos se tocam [...], é nesse caso que a paixão pode se tornar aliada do amor".

Na letra da canção de Chico Buarque e Edu Lobo, a terceira das quatro estrofes foge à arquitetura das outras três e nela o enunciador se dirige diretamente à Beatriz:

> Sim, me leva para sempre, Beatriz
> Me ensina a não andar com os pés no chão
> Para sempre é sempre por um triz
>
> Ai, diz quantos desastres tem na minha mão
> Diz se é perigoso a gente ser feliz

Se expondo à aceitação do sonho ("Me ensina a não andar com os pés no chão"), tendo Beatriz como guia (como a Beatriz de Dante no Paraíso), ao mesmo tempo o enunciador aceita a condição temporal, a precariedade do terreno e do humano, no átimo de eternidade em que se ampara ("Para sempre é sempre por um triz"), no fragmento de felicidade que se pode perder ou ganhar, na visão dos riscos de viver fixado num futuro impossível.

No conjunto da canção, vai se configurando um campo semântico que remete à noção de aceitação. Aceitação de se ter uma condição. Isso faz sistema com o verso final das outras três estrofes ("E se eu pudesse entrar na sua vida"), em que o enunciador, mesmo tomado de dúvida, indagações e angústia, não abre mão do desejo. A canção, na letra e no estrato sonoro, não pretende síntese para esse processo de divisão, de clivagem; potencializa essa fragmentação, esse todo cindido.

Esse oscilar entre encantamento e desencantamento, finitude e eternidade, parece ser também uma forma de redescoberta do mundo – para

que buscar o paraíso, viver é bom nas curvas da estrada. Se é perigoso ser feliz, vale ver se dá pé apostar na alegria. O que aqui pode se configurar em seguir o passo, sem ter cansaço, pegando o instante enquanto ele ainda pulsa.[107] Reconhecendo que temos uma condição, "somos mortais, somos solitários, somos incompletos" e assumindo a possibilidade de "conquista do território humano. O mais vasto território por onde o desejo pode se mover".[108]

Alguém já lembrou que sem sonhar não se vive. A canção "Beatriz" pode provocar a reflexão sobre em que medida esse sonhar é uma promessa de felicidade vivida na dimensão da vida diária, valorizada enquanto processo, construída na consciência, mas também na fruição do precário, um precário enternecido, entretecido, acalentado; bom é viver, apesar da dor. O ensaísta alemão Walter Benjamin assinala o rumo dessa sabedoria, quando sugere que "o dia jaz cada manhã como uma camisa limpa sobre nosso leito; o tecido incomparavelmente denso, de limpa profecia, nos assenta como uma luva. A felicidade das próximas 24 horas depende da maneira de apreendê-la no momento de despertar".[109]

89. BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *O grande circo místico* (1983). Som Livre.

90. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos" é trecho do livro de contos *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector. O intertítulo "A carne herdada", que aparece adiante, é trecho do conto "O búfalo", da mesma autora, do livro *Laços de família*, e se refere ao dado de se ter uma condição. "A dor da gente não sai no jornal" é verso da canção "Notícia de jornal", de Luís Reis e Haroldo Barbosa, famosa na interpretação de Chico Buarque.

91. Em entrevista para a revista *Nossa América*, 1989. Disponível em: *www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=notas/n_beatriz.htm*.

92. Antonio Candido define a personagem como a construção de "uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa [...], mas que é uma interpretação deste mistério". Cf. CANDIDO, Antonio et al. "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 65.

93. Cf. BAKHTIN, Mikhail. "A tipologia do discurso na prosa". Trad. Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 471, vol. 1.

94. Rinaldo de Fernandes, interpretando a canção, assinala, quanto às personagens, que elas "são [...] conformadas (alienadas é o termo exato). E o alienado, sabemos, atribui naturalidade aos fatos sociais [...] – *naturaliza* a exploração". Cf. FERNANDES, Rinaldo de (org). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 374.

95. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética:* a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior e outros. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 108.

96. Debatendo a questão da carnavalização em Chico Buarque, Luciana Calado destaca como uma das marcas representativas da música do autor "essa arte de virar ao avesso as formas de comportamento sério e conservador da ideologia oficial". Cf. CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. "Carnavalização no cancioneiro de Chico Buarque". In: FERNANDES, Rinaldo de (org). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Op. cit., p. 277.

97. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987, p. 333.

98. Op. cit., p. 330.

99. *Zoom* é um tipo de lente que permite afastamento e aproximação da imagem sem deslocamento da câmera.

100. KEHL, Maria Rita. "A psicanálise e o domínio das paixões". In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 477.

101. SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. "Notas sobre 'Beatriz'". Disponível em: *www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=notas/n_beatriz.htm*.

102. MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 17.

103. WERNECK, Humberto. “Notas sobre ‘Beatriz’”. Disponível em: *www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=notas/n_beatriz.htm*.

104. KEHL, Maria Rita. “A psicanálise e o domínio das paixões”. In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. Op. cit., p. 478-479.

105. KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 482.

106. Id., ibid., p. 482.

107. “Pra que buscar o paraíso” é verso da canção “Ritual”, de Cazuza, e “Viver é bom / Nas curvas da estrada”, versos do mesmo compositor, sendo trecho de letra da canção “Solidão que nada”, em parceria com Nilo Romero e George Israel. “Apostar na alegria” é verso de Caetano Veloso, em “Queixa”. Já o trecho “sem ter cansaço” é sugerido pela canção “Deixar você”, de Gilberto Gil (“Reinventar o espaço / Juntos manter o passo / Não ter cansaço / Não crer no fim”). “Apesar da dor”, lembra Caetano Veloso, em homenagem ao interior de São Paulo e em prece pelo Brasil, em “Nu com a minha música” (“Vejo uma trilha clara pro meu Brasil / Apesar da dor”).

108. KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 494.

109. Cf. BENJAMIN, Walter apud MATOS, Olgária. *A Escola de Frankfurt:* luzes e sombras do Iluminismo. São Paulo: Editora Moderna, 1993.

SOBRE UM CERTO AMOR

Luzilá Gonçalves Ferreira

Em um longo ensaio intitulado *Os mitos do amor*, ao analisar a história de personagens da Grécia antiga, deuses ou semideuses, Denis de Rougemont estuda a problemática desse sentimento determinante na formação do indivíduo. E escreve:

> Eros, que era um deus para os antigos, é um problema para os modernos. O deus tinha asas, era encantador e secundário; o problema é sério, complexo e pesado.

Grande parte da produção artística de Chico Buarque – incluímos aqui canções, peças de teatro e romances – coloca diante de nós os delicados e complicados meandros do amor, comentados por Rougemont. Ciúme, alegria, tristeza, humilhações, súplicas, desprezo, tudo cabe aqui. Pela voz de Chico, por exemplo, canta o homem que observa a amada refletida nas vitrines da cidade, espalhando poesia pelo chão, alheia aos perigos para os quais ele a prevenira: "Te avisei que a cidade era um vão / [...] / – Não vai lá não". Mas a mulher, triunfante, ignora olhares e súplicas, brinca de ser, multiplica-se, ri e se emociona no cinema, passeia pelas ruas indiferente a seu vigia, que recolhe restos de seu encanto espalhados pelo chão. Pela voz de Chico, o homem, deixado de lado, vê a amada que se vai, cujo corpo pede talvez outros amores. Vencido, tendo apenas o poema de sua agonia para lhe ofertar, o poema agora inútil, incapaz de competir com o esplendor da vida lá fora, ele se rende, aconselha: "Parte, [...] / Que a vida não espera / É uma primavera".

Essa voz masculina chorosa, tantas vezes cantada pelo autor de "A banda", pode também, mas raramente, se dizer insensível às dores de amor, que entretanto continua a sentir. Deixa de lado o tom de revanche e avisa:

"Não vou lhe dar / O enorme prazer de me ver chorar" – e todos sabemos que ele vai chorar, sim, talvez entre os lençóis manchados.

As mulheres cantadas por Chico, sofridas ou felizes, são de um outro teor. Algumas, mesmo menosprezadas, resignadas, sabem construir para si um espaço de equilíbrio amoroso, realizando sozinhas o amor. Um pouco talvez aquilo que Rilke encara como o jeito feminino de cumprir o amor sem necessidade do amor total do outro. Aquela amada que conheceu uma hora inteira em que realmente existiu, experimentou o amor e nele encontrou refúgio, espaço, busca, pode até dispensar a presença do amado, como o fizeram Louise Labé ou Gaspara Stampa. A personagem de Chico prepara "Com açúcar, com afeto / [o] doce predileto" para o homem amado que não chega. Aceita até que ele encontre felicidade longe dela. E se satisfaz em beijar seu retrato.

Quase sempre a voz do artista canta a liberdade feminina recuperada após uma separação, a de quem conseguiu dar a volta por cima e reencontrou, de outro modo, a felicidade pessoal de outros tempos, assumindo uma nova condição de vida: esquece os sofrimentos do passado e se refaz. Sem queixas, sem atribuir culpa ao parceiro que a abandonou, conseguindo até ser delicada com ele. Trata-o afetuosamente por "meu bem", ela que se tornou "bem demais". Abre-lhe as portas da amizade e da casa que foi dele um dia:

Quando talvez precisar de mim
'Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim

E acrescenta, com um tom que não esconde um pequeno sentimento de revanche:

[...] quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz

Na *Ópera do malandro*, comédia musical baseada na *Ópera dos mendigos*, de John Gay, autor do século XVIII, e na *Ópera dos três vinténs*, de Brecht e Kurt Weill, Chico põe em cena personagens de diversas classes sociais, sobretudo as chamadas subalternas, bicheiros, bandidos, mulheres da vida, vivendo o dia a dia da malandragem carioca, às voltas com as contradições do capitalismo moderno e do amor. Duran, proprietário de um bordel, diz ter "mil quatrocentas e trinta e duas funcionárias", ajudado por Vitória, a esposa. Ele educa ou "investe" em Teresinha, a filha, para que ela seja recebida em altas rodas da sociedade, para que seja uma grande dama: "O que a gente aplicou nela é pra futura mulher de ministro de Estado, pelo menos". Duran dirige seu negócio como um verdadeiro comerciante: paga salário mínimo, oferece carteira assinada, assistência médica e exige oito horas de trabalho. Um pai e um patrão duro, como o nome o sugere.

Mas eis que um dia Teresinha se rebela: mesmo envolvida pelos turbilhões da vida e do ambiente em que vive a família, consegue se impor,

rompe com a autoridade do pai, escolhendo um marido ao seu gosto, um malandro que vive de falcatruas, Max. Teresinha sonha com uma vida pequeno-burguesa, sugere a Max uma casinha que é "uma graça", no Cosme Velho, deseja ter luz elétrica, bonde na porta, telefone, policiamento por perto, num ambiente diferente daquele onde Max vive e lhe propõe viver. Escandaliza Duran, quando anuncia que se casou com Max, horroriza a mãe, que tenta inutilmente convencê-la do erro de tal casamento. Ousada, ela é peremptória. Chega a proclamar sem rodeios que está casada e emancipada. E acrescenta: "Vou viver do trabalho do meu esposo". Quando Vitória, chocada, replica, ela ironicamente faz apelo à ideologia vigente na classe média. Vai viver do trabalho do esposo, como toda mulher decente. Fica implícito que ela se tornará igual às mulheres do mundo, sua mãe inclusive. Desconstrói em seguida a autoridade que a mãe busca exercer pela palavra: "Pode chamar de ladrão quanto quiser que eu nem ligo".

"Eu nem ligo." Com essas palavras Teresinha se liberta da autoridade paterna e das pessoas que vivem ao seu redor, ou que apenas a conhecem. E se serve de outros argumentos que desqualificam as atividades financeiras de Duran, que empresta a juros de agiota, mora numa casa infecta da Lapa para melhor fiscalizar os negócios. Ante o espanto da mãe, ela faz apelo a lugares-comuns para justificar seu amor por Max: "O amor não tem fronteiras. O amor destrói barreiras. Só o amor constrói".

A ideologia fala, pois, por ela e a justifica, num tipo de discurso que Vitória se apressa em desmentir, servindo-se de seu próprio exemplo: "se você ama uma pessoa, é lógico que não vai casar com ela". A prova: seu casamento durou esses anos todos porque ela e Duran não se amavam.

Um dos momentos mais interessantes da *Ópera do malandro*, no que concerne à construção – irônica? contraideológica? divertida? inesperada? – de uma personagem feminina por meio de sua definição do amor, é certamente aquele em que Teresinha canta descrevendo o amado, as atitudes dele em relação a ela. E ela o faz ao lado de Lúcia: em contraponto as duas cantam, dividindo a cena, relatando quase de igual modo a descrição das suas relações físicas com o malandro. Até então o espectador ignorava a presença de Lúcia, que só agora aparece, revolucionando a ação dramática, o que levanta o interesse no desenrolar da história. Elas são rivais. Então sabemos que essa segunda personagem feminina também se considera esposa de Max.

Pouco antes da entrada de Teresinha em cena, Lúcia chega à delegacia onde Max se encontra preso e algemado. Ela descobriu que Max se casara e sua fala inicial atesta de sua determinação em disputar a preferência do malandro, insultando-o, e logo amansando a fala, ante as palavras melosas e enganosas do amado. Trata-o por "barba-azul de merda", "canalha", "veado", "filho do cão". Diz, antevendo o futuro, que vai aplaudir a cena de tortura que ele sofrerá dentro em pouco. A esse discurso exaltado, o malandro responde com apelos que fazem lembrar o amor e o carinho passados: "Lúcia, você se esqueceu do meu beijo", "Você não tem dó da situação do teu marido?". Para acalmar a mulher, lembra-lhe que está grávida e que o nervosismo é um perigo nos primeiros meses de gravidez. E pinta um futuro

idílico, com a chegada do primogênito, o herdeiro, enquanto acaricia o ventre de Lúcia. O filho consolidará a união, será uma goma-arábica. Lúcia não se deixa enternecer, cobra uma quantia que Max lhe deve, deseja que morra e deixe viúva a rival. Segue-se um diálogo divertido em que os dois trocam insultos, mentem, atacam e se defendem, e que vai se encerrar com a chegada de Teresinha. "Mulher já não prima pelo intelecto", diz Max, e acrescenta: "Quando tá com ciúme então, aí é que emburrece de vez". Lúcia replica com o mesmo tom insultuoso: "Tô cagando [...]. Quero que você morra!". Max amansa a mulher com abraços, reafirma sua paixão por ela e a elogia: "Quem já deitou contigo não esquece".

É então que entra Teresinha, desprevenida. Desconhecia a existência da rival, que também não a conhece. Quando Teresinha se apresenta como "a senhora Max Overseas", o tom das falas vai se elevar e os insultos se multiplicam, num crescendo que espicaça o interesse do espectador e o diverte, ele a quem o autor já deixou antever o quiproquó que se formará. Aqui as falas dos personagens se tornam curtas, pontuadas por ameaças, perguntas destinadas a fazer rir o espectador e esclarecer a situação das duas mulheres, entre elas e com relação a Max, o que torna mais eficaz e rápida a ação dramática:

LÚCIA: Ah, é? Andando com as putas de novo? Seu cachorro!
TERESINHA: [...] Max, você tá me ouvindo? Por que não olha pra tua esposinha?
LÚCIA: [...] Você nunca vai ver os cornos do teu filho, viu?
TERESINHA: Que filho?
LÚCIA: [...] Tá pensando que é chope?
[...]
MAX: Não exagera, tá?
[...]
LÚCIA: [...] Vai confessar ou não vai?

A disputa entre as duas mulheres vai se acirrando até que elas chegam ao argumento final e nisso finalmente elas coincidem, nas descrições do prazer que tiveram e têm nas relações sexuais com o malandro, moeda de troca entre os insultos e prova da importância que Max dá a uma e a outra. As falas vão alternar a evidência e o julgamento subjetivo:

TERESINHA: [...] O Max me protege.
LÚCIA: [...] O negócio do Max é aqui comigo.

Quando Lúcia ouve a rival falar de amor, evoca o que é para ela a maior prova de amor, do interesse do malandro por ela e do vigor sexual que ela consegue despertar nele:

LÚCIA: Te ama? Pois em mim ele dá cinco sem sair de cima.

Teresinha replica, as duas rivalizam em notações indicadoras da força que exercem seus corpos sobre o corpo do marido, com detalhes que divertem certamente a plateia:

TERESINHA: Comigo ele chora de prazer!
LÚCIA: Comigo ele rola no tapete!
TERESINHA: Comigo ele fica vesguinho...
LÚCIA: Comigo ele fala um montão de porcaria...

É então que a orquestra ataca a introdução da canção que as duas mulheres entoarão, alternadamente. Uma canção de amor, finalmente, em que a ternura implícita, a felicidade da plenitude física se diz, ora com sentimento e delicadeza, ora de modo grosseiro, como convém ao que o espectador espera da classe social a que pertencem as duas personagens. Sob a crueza de alguns detalhes, sente-se que pulsa algo mais sério, mais profundo, talvez, entre a troca de carinhos enunciada. Teresinha e Lúcia falam quase a mesma linguagem, denunciadora do prazer que dão e que recebem. Essa semelhança entre as duas, que as palavras corroboram, já se encontra nos dois primeiros versos de cada uma de suas falas:

O meu amor[110]
Tem um jeito manso que é só seu

"O meu amor". As duas assumem aqui ser possuidoras do homem. Conhecendo a grosseria do personagem de Max tal qual foi construído ao longo da peça, o espectador faz uma primeira constatação: é apenas no espírito das duas mulheres, levadas pela lembrança de momentos de amor, que o amor e o próprio Max se constroem. E que a relação sexual tem o dom de tornar delicado alguém que é normalmente bruto e enganador: o encontro do malandro com o corpo das duas mulheres o torna outro, manso, conforme enunciam. A primeira fala de Teresinha traz um laivo de emoção, sentimentalismo, que não encontramos no discurso de Lúcia. Teresinha fala de pele e de beijo calmo que chega até a alma. Só quando Lúcia mergulha em detalhes de suas relações com Max é que Teresinha vai mais longe, como se quisesse suplantar a rival, em descrições mais fortes. Lúcia fala de umbigo, mordidas, palavras indecentes, beijos na nuca, descreve movimentos envolvendo as coxas dos dois amantes. Teresinha replica, assinalando os beijos que Max lhe faz em partes de seu corpo, seios, ventre, sexo, que a deixam transtornada como acontece com a rival, servindo-se não de expressões banais e uma palavra como "maluca", mas com uma expressão metafórica, mais rebuscada, portanto: "E o mundo sai rodando / E tudo vai ficando / Solto e desconexo". Interessante notar o modo como Chico Buarque nos evidencia que, finalmente, as duas mulheres se valem e se unem, no gozo do amor sem pejo: as estrofes em que cantam juntas lembram ao espectador que a linguagem do amor é uma só, apesar das diferenças que caracterizam

as pessoas.

A canção entoada por Lúcia e Teresinha é uma espécie de interlúdio que serve para fazer repousar o espectador, cansado talvez da velocidade com que fatos, diálogos rápidos e insultos se acumulam ao longo da peça. O que aqui acontece se passa igualmente em outros momentos, em que a voz do autor se enternece e nos enternece por meio de canções como "Doze anos", "Teresinha", "Pedaço de mim". Ou ri e nos faz rir com outros textos como "Ai, se eles me pegam agora". Fazendo-nos mergulhar em um certo momento da história da sociedade brasileira, Chico Buarque nos entrega com essa sua comédia musical um retrato do que fomos e do que somos, ao mesmo tempo em que coloca diante de nós toda a gama dos sentimentos contraditórios experimentados quando o amor e a paixão penetram no mais fundo dos indivíduos, qualquer que seja a classe social a que pertençam. Uma problemática comum a todos nós, sujeitos todos a nos tornar, um dia ou outro, joguetes daquele pequeno deus brincalhão de que fala Denis de Rougemont.

110. Trecho da versão de "O meu amor" para a peça: *Teresinha*: "O meu amor / Tem um jeito manso que é só seu / E que me deixa louca / Quando me beija a boca / A minha pele toda fica arrepiada / E me beija com calma e fundo / Até minh'alma se sentir beijada // *Lúcia*: O meu amor / Tem um jeito manso que é só seu / Que rouba os meus sentidos / Viola os meus ouvidos / Com tantos segredos / Lindos e indecentes / Depois brinca comigo / Ri do meu umbigo / E me crava os dentes // *As duas*: Eu sou sua menina, viu? / E ele é o meu rapaz / Meu corpo é testemunha / Do bem que ele me faz". Cf. BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978, p. 142-144.

VERDADES E MENTIRAS DO "TANGO DE NANCY"

Nelson Barros da Costa

Tango de Nancy
(Chico Buarque e Edu Lobo – 1985)

Quem sou eu para falar de amor
Se o amor me consumiu até a espinha
[...]

Quem sou eu para falar de amor
Se de tanto me entregar nunca fui minha
O amor jamais foi meu
O amor me conheceu
Se esfregou na minha vida
E me deixou assim

Homens, eu nem fiz a soma
De quantos rolaram no meu camarim
Bocas chegavam a Roma passando por mim
Ela de braços abertos
Fazendo promessas
Meus deuses, enfim!
Eles gozando depressa
[...]
Eles querendo na hora
Por dentro, por fora
Por cima e por trás
Juro por Deus, de pés juntos
Que nunca mais

Analisaremos aqui o "Tango de Nancy" à luz do contexto dramático-musical para o qual ele foi concebido. Julgamos essa perspectiva interessante não por estarmos à procura de um sentido original da canção, mas porque analisá-la na peça teatral nos proporciona descobrir diferentes efeitos de sentido que não aparecem na canção veiculada em seus meios convencionais de circulação (rádio, internet, MP3, CD etc.). Submeteremos a análise desses efeitos a um foco que será nosso principal recorte metodológico aqui: centraremos o exame na figura do enunciador feminino (quem fala na canção). De antemão, advertimos que esse *eu*, que em literatura tem sido chamado, a nosso ver inapropriadamente, de eu lírico, não será pensado como um núcleo fechado e concentrado, exibindo, por meio da canção, seu "ponto de vista feminino" ou a voz de alguém representante de uma categoria genérica (mulher) ou profissional (prostituta). Ao contrário, esse *eu* será pensado como manifestação material de uma dispersão subjetiva complexa. Dispersão que se dá em função mesma dessa materialização (na canção e no texto da peça[111]). Acreditamos que uma análise do "Tango de Nancy" a partir de seu contexto dramático-musical nos possibilita entender alguns aspectos dessa dispersão. O instrumental teórico da Análise do Discurso (Maingueneau,[112] Foucault,[113] Bakhtin[114]), embora não explicitado, foi utilizado na análise que aqui apresentamos.

O "Tango de Nancy" foi composto por Chico Buarque e Edu Lobo para a peça dramático-musical *O corsário do rei*, de autoria de Augusto Boal.[115] A peça foi encenada pela primeira vez em 18 de setembro de 1985, no Teatro João Caetano (Rio de Janeiro), com Marco Nanini, Lucinha Lins, Nelson Xavier, dentre outros, e sob direção do autor. O próprio Edu Lobo foi responsável pela direção musical da peça, que teve a orquestração de Eduardo Souto Neto e a regência de Maurício Maestro. No mesmo ano, a canção é lançada no LP homônimo da peça, de Chico Buarque e Edu Lobo, na voz de Lucinha Lins, ela que interpretou, na montagem de 1985, o papel de Nancy, personagem que canta o tango.

Um ligeiro resumo da peça faz-se necessário aqui. *O corsário do rei* é uma obra metadiscursiva, isto é, que remete ao seu próprio campo discursivo a cena dramatúrgica. A cenografia principal é a de um bar portuário no Rio de Janeiro do começo do século XIX. O bar, em situação de insolvência financeira, é posto à venda pela proprietária e esta tenta convencer um

negociante a comprá-lo. A transação é presenciada por prostitutas e um professor de História que frequentam o estabelecimento e, por vezes, interferem na conversa. De repente, revela-se que a clientela de bêbados está revoltada com a suspensão do crédito da cachaça e ameaça invadir para roubar a bebida. Um grupo de bêbados de fato invade o bar, armados de paus e pedras. A polícia é chamada. Porém o policial que chega alerta, morrendo de medo, sobre a chegada de uma frota de navios com comerciantes estrangeiros. Nesse ínterim, os bêbados desistem do assalto ao bar e decidem unir-se à patroa e ao negociante para reagir contra a invasão. Os "invasores", porém, estão em missão de paz e propõem uma festa na sua chegada. É a propósito dessa festa que o professor sugere aos presentes naquele momento no bar a encenação de uma peça de teatro sobre outra invasão ocorrida um século antes. Essa cenografia, que a partir de então vai se desenrolar, a que chamamos secundária, na verdade vai ser frequentemente entrecortada pela cenografia principal, de modo que os personagens desta não apenas atuam como personagens daquela, mas também dialogam e tentam interferir nela, mediados pelo professor. É apenas por ela ser derivada da primeira que chamamos secundária, porque, de fato, é ela que prevalece e inclusive dá nome à peça.

Nessa cenografia superposta, os personagens representam, começando pela morte, vários momentos da vida de René Duguay-Trouin, corsário francês que viveu entre os anos l673 e 1736:

- No leito de morte (III)
- A infância (IV)
- Primeiro encontro com o Rei Luís XIV (V)
- As primeiras aventuras no mar (VI)
- A prisão em Plymouth (Inglaterra) (VII)
- A morte de Étienne, seu irmão (VIII)
- As guerras no mar (IX)
- A conquista do apoio do Rei para a invasão do Brasil (X)
- A invasão do Rio de Janeiro (XIII)

Um dado histórico aqui é importante para melhor compreender-se a história encenada: os corsários eram navegadores armados que, entre os séculos XVI e XIX, vendiam seus serviços de pilhagem e combate navais às diversas nações da época. Diferentemente dos piratas, que agiam por conta própria, os corsários portavam uma carta fornecida pelo rei e, por meio desse

documento (frequentemente falsificado), eles eram reconhecidos como força militar auxiliar do país. Desse modo, se fossem capturados, exibiam sua carta real e eram considerados prisioneiros de guerra, recebendo tratamento diferenciado e, muitas vezes, escapando da condenação à morte reservada aos piratas. Um desses corsários, René Duguay-Trouin, conseguiu, em 1711, invadir a cidade do Rio de Janeiro, sendo dessa invasão que trata a encenação encaixada na peça *O corsário do rei*.

Voltando a esta última, à peça principal, é importante notar que Nancy não é diretamente sua personagem, e sim da peça encaixada, que é, a um só tempo, concebida e encenada pelos personagens da peça-mãe. Ela aparece unicamente na cena VII ("A prisão em Plymouth"), considerando a divisão cênica da peça maior, e na quinta cena da representação secundária. Nesta, conta-se que, tendo se tornado corsário muito jovem, Duguay-Trouin é derrotado pelos ingleses logo na primeira batalha naval. Preso, ele é enviado para Plymouth, cidade inglesa onde vive e trabalha Nancy. Aí ela é criada de um hotel utilizado como prisão, para onde eram enviados prisioneiros de guerra antes de serem conduzidos ao tribunal. Sua missão: cuidar dos prisioneiros "fazendo comida, lavando prato, fazendo cama, cuidando ferida...".[116]

A protagonista da canção da peça, portanto, é *inglesa*, e não francesa, como poderíamos julgar à primeira vista, levados pelas várias referências feitas ao universo francês pela peça e pelo próprio gênero da canção (marcado em seu título), julgamento reforçado pela relativa reputação da cidade francesa de Nancy e pelo título do famoso longa-metragem "O último *tango* em Paris". Assim, o que está em análise neste momento é o "Tango de Nancy" ([ˈnænsi] ou, aportuguesadamente, "nénci") e não o "Tango de Nancy" ([nɑ̃ˈsi] ou "nansí"). Eis o primeiro elemento dessa identidade subjetiva que estamos aqui investigando. Elemento a não se desprezar, pois, no decorrer da cena VIII, sua aparição, seguida pela execução do tango e por seu diálogo com o "público" (personagens da cena principal), marca um deslocamento da cenografia da França para a Inglaterra e consequentemente a apresentação de um segundo ponto de vista sobre os acontecimentos relatados. Tendo sido apresentada nas cenas anteriores a guerra da França contra a Inglaterra do ponto de vista dos representantes das classes dominantes francesas (a nobreza, o clero, a burocracia), que, diante da iminência da derrota, decidem "privatizar a guerra", Nancy apresenta, nessa cena, não o ponto de vista das classes dominantes inglesas, mas o seu ponto de vista enquanto vítima indireta dessa privatização. É uma mudança de cenografia, mas é também uma mudança de foco, que sai do macro para o micropolítico. Com efeito, a primeira fala de Nancy é o tango, que representa ele mesmo mais duas cenas: uma cena definida pelo gênero musical (cena genérica), em que Nancy aparece como cantora de tango, e uma cenografia que pode ser classificada como um "desabafo" de uma mulher que se sente sufocada pelo excesso. A primeira marca uma identidade fugaz (que dura os poucos minutos de execução do tango), mas

que, de certa maneira, informa sobre o estado emocional e a condição social de Nancy. Dado que o tango enquanto gênero musical surgiu no final do século XIX e não existia portanto nem no período da cenografia da peça-mãe (início do século XIX) nem muito menos no período da cenografia da peça encaixada (início do século XIII), a escolha de tal gênero musical representa uma licença artística que certamente tem o propósito de captar o etos de gravidade, exasperação e dramaticidade que o tem caracterizado. De fato, a fala da personagem mantém esse etos nos momentos que sucedem a execução do tango, já que ela, dirigindo-se aos expectadores (personagens da cena primária), explica didaticamente, também como um desabafo, o motivo "macropolítico" do seu infortúnio. Por outro lado, também a cena genérica contribui para o clima de excitação masculina (e também feminina) com a *presença* da mulher e para a sua entrada "em grande estilo" na peça. Enfatizamos a palavra "presença" porque, embora haja personagens mulheres na peça principal, elas são mulheres *sem presença*, tanto que não têm nome, sendo identificadas no texto dramático por epítetos ("Patroa", "Tísica", "Gorda", "Cabisbaixa"). Assim, um pouco antes da entrada de Nancy cantando o tango, os personagens-espectadores reclamam do personagem-dramaturgo justamente a presença de uma mulher:

BÊBADO VALENTÃO
É muito moralista essa peça, o senhor não acha?

BÊBADO MIÚDO
Tem gosto pra tudo...

TÍSICA
Não tinha mulher nesse barco?

CABISBAIXA
Umas profissionais... Podiam ter serventia...

GORDA
Com tantos homens tanto tempo em tanto mar... tão sozinhos...[117]

A outra cena evocada pelo tango funciona como uma pergunta retórica que sintetiza a história micropolítica de Nancy. Trata-se de uma cenografia que simula uma réplica conversacional (resposta a alguém que supostamente

teria solicitado ao enunciador "falar de amor") e que se constitui estruturalmente de duas cenas encaixadas: uma se põe no presente da enunciação e a outra se põe no pretérito, seja perfeito, seja imperfeito, funcionando como pano de fundo "argumentativo", isto é, que justifica, explica ou contextualiza a cena do presente.

Assim, a canção se inicia a partir de uma frase no presente ("Quem sou *eu* para falar de amor") que é articulada por meio da partícula argumentativa "se" à seguinte, que se situa em tempo anterior à enunciação ("*Se* o amor me consumiu até a espinha"), produzindo um esquema, recorrente em toda a canção, que poderíamos exprimir como: "como X (presente), se Y (passado)?". De fato, se observamos as frases seguintes da primeira estrofe, vemos que mais uma vez o esquema prossegue, porém articulado de modo gramaticalmente diferente (articulação gramatical provavelmente exigida pela melodia):

Dos meus beijos que falar
Dos desejos de queimar
E dos beijos que apagaram os desejos que eu tinha

Ou seja, como falar em beijos e desejos (X) no presente, se, no passado, os beijos recebidos apagaram os desejos (Y)?

A segunda estrofe repete o esquema, ficando mais claro o processo simultâneo de metonimização e personificação do conteúdo "amor", objeto polêmico da enunciação ("falar de amor"), como estratégia para dotar de força dramática o argumento Y. O amor, na verdade síntese das frustradas relações amorosas de Nancy ("O amor jamais foi meu"), é então relatado como tendo tido um poder anímico e destrutivo sobre ela ("me conheceu / Se esfregou na minha vida / E me deixou assim"), relato já iniciado na primeira estrofe ("Se o amor me consumiu até a espinha").

Podemos dizer que esse esquema reproduz um discurso amoroso que apresenta o amor feminino como uma entidade que integraria sentimento (imaterial) e desejo sexual (material). Essa entidade harmônica, sintética, fonte de poder da mulher sobre o homem, mas que sobre a qual ela não tem absoluto controle, capta na língua uma forte legitimação (pois a palavra "amor" pode designar sexo e sentimento). No entanto, nesse discurso, o amor encontraria na "vida real" sua degradação, a destruição de sua inteireza, no que resultaria na dominação e desgaste da amante pelo aspecto material do amor. Podemos encontrar esse discurso em outras canções de Chico Buarque, como "Viver do amor" e "Ana de Amsterdam", e, de uma forma ligeiramente diferente, em "Maria Rosa", de Lupicínio Rodrigues.

A narrativa argumentativa prossegue na terceira estrofe, tomando contornos ainda mais fortes. Intensificadores jogam aí um papel fundamental: "Homens, eu nem fiz a soma...", "Bocas chegavam a Roma passando por mim". Essa intensificação culmina com uma "tomada cinematográfica" que se estende quase até o fim da canção. Tratando-se a si mesma como terceira pessoa ("ela"), Nancy exibe subitamente, na

entonação nervosa da melodia, a dramática cena-síntese da imolação de sua sexualidade: “Ela de braços abertos / Fazendo promessas / Meus deuses, enfim!”. Em mais essa cenografia encaixada, Nancy se mostra e se vê como personagem que investe na dimensão imaterial do amor. A mulher oferece aos homens, em busca do amor integral (“Na esperança de casar / [...] outro mar”, como diria Ana de Amsterdam, sua colega de infortúnio), seu “alto-corporal” na relação amorosa: os braços, a boca (das promessas), a mente (dos deuses), enfim, o que o discurso amoroso alegoriza como o “coração”. Por sua vez, o outro, o homem (“eles”) é visto e apresentado como aquele que, ao contrário, ignora a sacralização do amor proposta por Nancy e investe exclusivamente no baixo-corporal – o ato carnal puro, imediato e intenso (em oposição ao extenso, que certamente ela preferiria): “gozando depressa”, “querendo na hora / Por dentro, por fora / Por cima e por trás”. Em suma, a tragédia de Nancy foi ter apostado que, oferecendo seu corpo e sua alma a tantos homens, algum realizaria seu sonho do amor integral. Aposta malograda, pois nenhum deles aceitou os dois, preenchendo o espaço amoroso que ela reservara ao “coração” com mais e mais sexo.

No final, na última frase da canção, e também súbita e energicamente, a reação: “Juro por Deus, de pés juntos / Que nunca mais”. Fecha-se a cortina da cenografia criada pela Nancy personagem da canção, fecha-se a cortina da cena genérica criada pela Nancy personagem da peça. Fecha-se o coração de Nancy para tentativas futuras. Nancy nega seu tango. Porque se o gênero tango nos fala geralmente do amor trágico, esse é o último tango de Nancy (“nunca mais”).

Depois de cantar, ela confirma e assume seu etos de *mulher de presença*. Presente integralmente no amor integral que oferece aos homens; presente na reação e indignação diante desses homens que não o aceitam. E agora ela está presente na peça criada pelo professor-personagem, dialogando com os espectadores-personagens que lhe admiram a presença, eles tão sem presença, tanto os homens quanto as mulheres, referidos por suas qualidades tão pouco dignas (“Bêbado Valentão”, “Bêbado Miúdo”, “Cabisbaixa” etc.).

Como dissemos, a personagem dá continuidade ao etos de “mulher de fibra”, indignada e decidida que seu tango tão bem manifesta. Suas palavras, que se seguem à interpretação da canção na peça, são, como também já dissemos, uma explicação dos motivos de sua angústia. Esses esclarecimentos, lidos à luz da letra da canção, acabam, no entanto, por

revelar que Nancy, mais do que fazer comida, lavar prato, fazer cama e cuidar das feridas dos prisioneiros, oferecia-se sexualmente aos mesmos em busca, como vimos, do amor integral. É o seu erro trágico, mas é também sua paixão, pela qual será capaz de trair sua nação. Nesse momento, portanto, Nancy revela-se transgressora da ordem, pois, sendo ex-mulher de um capitão ainda apaixonado e administrador do hotel-cárcere onde trabalha, ela transa com piratas, corsários e marinheiros estrangeiros e, provavelmente, o homem condenado à morte que aceitasse seu amor ganharia em troca a vida e a liberdade. Nancy é, assim, uma mulher que, em nome do seu amor, "trai" sua pátria. Nesse sentido, ela se irmana a outra personagem dramático-musical de Chico Buarque: Bárbara, da peça também histórica *Calabar: o elogio da traição*, criada em parceria com Ruy Guerra.[118]

Na sequência da peça, eis que chega ao hotel-cárcere de Plymouth para ser julgado o jovem Duguay-Trouin. Posto aos cuidados de Nancy, ela é seduzida e renega a jura feita no final do tango. Após cantar o "Chorinho da abordagem"[119] e travar um diálogo carnavalesco, em que as atrocidades (mentirosas) cometidas pelo corsário, descritas com riqueza de detalhes e orgulho, em vez de chocarem Nancy, deixam-na ainda mais fascinada por ele, o casal se entrega a intensas jornadas de amor carnal, exatamente aquilo de que ela se queixava no tango.

No final da cena, Duguay-Trouin trai Nancy. Ele arma um plano de fuga que envolve sua libertação simultânea do cárcere do Capitão e do amor de Nancy:

> DUGUAY-TROUIN
>
> É preciso que ela sinta o seu amor traído. Paixão sem recompensa. Vamos fazer assim, Capitão: essa moça pensa que esta noite eu vou fugir com ela. Lá embaixo no porto tem um navio sueco, "Estrela da Noite". Eu disse que ia comprar esse navio pra ela, mas estou sem dinheiro.[120]

Numa nova cenografia, dessa vez criada pela fala do corsário (o que dá à peça contornos vertiginosos, dado o encaixamento sucessivo e vertical de cenografias), os dois imaginam o momento do encontro entre Duguay-Trouin e Nancy:

DUGUAY-TROUIN
(Os atores trocam o cenário do teatrinho: o porto) Nancy vai entrar por aquela porta, vestida com seu vestido mais rendado, pérolas, brilhantes, anéis e braceletes *(entra Nancy como ele diz)*... apaixonada...

[...]

CAPITÃO
E eu? O que é que eu faço?

DUGUAY-TROUIN
Espera atrás do muro, porque depois que eu for embora, ela fica sozinha, infeliz, triste e desolada, lágrima nos olhos e aí o senhor sai de trás do muro e ela cairá nos seus braços! Elementar, meu caro Capitão...

CAPITÃO
E você?

DUGUAY-TROUIN
Eu tomo o navio!

CAPITÃO
E vai fugir???!!!

DUGUAY-TROUIN
Pelas barbas do profeta, não! Claro que não. Só o tempo de fazer de conta. Dou uma voltinha no "Estrela da Noite" e vou me depositar na prisão que o senhor indicar...[121]

Essa cenografia imaginada se transforma em cenografia "real", ou seja, passa para o mesmo plano daquela que a engendrou. O encontro, portanto, se dá "de fato", tudo acontece como Duguay-Trouin previu, salvo a reação de Nancy, que, mais uma vez, desmente o seu tango com outra canção, "Marinheiros de muitos portos":[122]

Quem me dera ficar, meu amor, de uma vez
Mas escuta o que dizem as ondas do mar
[...]
Minha vida, querida, não é nenhum mar de rosas
[...]

Quem me dera amarrar meu amor quase um mês
Mas escuta o que dizem as pedras do cais
[...]
Minha vida, querido, não é nenhum mar de rosas

[...]

Essa canção, cantada em dueto por Duguay-Trouin e Nancy, mostra então que o que esta última diz em seu tango, se não era uma mentira, não era toda a verdade. Nancy não está sufocada pelo excesso, como o tango dá a entender. Ao contrário, se identificando às avessas com Duguay-Trouin, marinheiro que diz amar eternamente uma mulher a cada porto, ela ama "todos os marinheiros no mesmo porto". De amante frustrada por nunca encontrar homem que aceite seu amor integral, que queira trocar a prisão de Plymouth pela prisão de seu amor (ou, mais tragicamente, que preferem a morte), ela se revela o seu contrário: amante do excesso e da variedade, que ama os marinheiros exatamente porque eles não se fixam, e não querem outra coisa senão o seu sexo.

Poder-se-ia objetar: não estará Nancy, como forma de se proteger contra mais uma cruel decepção, fingindo diante de Duguay-Trouin, sendo o conteúdo de sua fala em "Marinheiros de muitos portos", na verdade, a mentira? Não se trataria de um tipo de resignação amorosa como a que se ouve em "Olha Maria"? (Tom Jobim, Chico Buarque e Vinicius de Moraes):

Vai, alegria
Que a vida, Maria
Não passa de um dia
Não vou te prender

Parece que não, conforme mostra a didascália que segue a canção:

(Duguay-Trouin parte no naviozinho "Estrela da Noite" durante a canção. Nancy finge que chora*, depois volta a trabalhar. O Capitão quer beijá-la e leva um tapa na cara)*.[123]

Bem entendido, tal didascália não é do dramaturgo-personagem, o professor de História, e sim do autor, Augusto Boal. Portanto, da consciência de quem, em princípio, tem a visão do todo da obra escrita (ainda que essa totalidade seja aberta, pois não se pode ter o controle absoluto dos sentidos do que se fala ou escreve). Ela revela que Nancy, mais do que vítima, administra suas relações com os marinheiros de modo a gerar neles um desejo de voltar, muito embora tenha dito "volta não" (dizer "volte", por contrariar o regime da vida marinheira, poderia gerar o desejo de não mais voltar). Sua fala na canção, por meio de um etos leve, sereno e até bem-humorado, manifesta um discurso amoroso em certa medida oposto ao discurso de seu tango. Segundo tal discurso, o amor, mais do que vivido, deve ser usufruído. Esse usufruto deve ser regulado pelo critério da variedade (um de cada vez), sem que se descarte a possibilidade de uma mesma relação amorosa ser eventualmente usufruída mais de uma vez. O todo desse amor

corresponde ao amor físico, usufruído com intensidade, porém com desprendimento e sem sentimentalismo.[124]

Os fingimentos dentro e após essa canção, essa surpreendente contradição, transformam o discurso amoroso do "Tango de Nancy" numa farsa? Teria ela enganado os públicos (da peça principal e da peça encaixada), assim como enganou o corsário que pensava estar enganando-a? Sim e não. Do ponto de vista lógico e linear da sucessão das cenografias encaixadas, sim. Ou também se acreditarmos numa unicidade do sujeito e negarmos a possibilidade deste (mesmo fictício) conter em si clivagens, contradições. Mas, se pensarmos que tais discursos estão ancorados em regimes de verdade acerca do amor e que, como dissemos no início, o que se chama "personagem", "narrador" ou "eu lírico" é antes uma unidade dispersa, isto é, um princípio de agrupamento de uma pluralidade de representações, posições e funções,[125] podemos responder que não. As duas Nancys contêm em si cada uma um pouco de verdade e de mentira.

Aliás, a problemática da verdade e da mentira não é senão a questão de fundo da peça de Boal, sintetizada na canção de abertura, da qual destacamos os nove últimos versos:

Na verdade cresce a ira
A mentira é só desdém
A verdade faz a mira
A mentira diz amém
A verdade quando atira
O cartucho vai e vem
A verdade é que no bucho
De toda mentira
Verdade tem

("Verdadeira embolada ou O incrível duelo da Mentira com a Verdade").

111. À representação da peça, infelizmente, não tivemos acesso.

112. MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas de enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008.

113. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2003.

114. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da

Universidade de Brasília, 1993.

115. BOAL, Augusto; BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *O corsário do rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

116. BOAL et al. Op. cit., p. 61.

117. BOAL et al. Op. cit., p. 58.

118. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar:* o elogio da traição. 3a ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

119. Canção gravada, no álbum *O corsário do rei*, por Edu Lobo e Tom Jobim, sob o título “Choro bandido”.

120. BOAL et al. Op. cit., p. 70.

121. BOAL et al. Op. cit., p. 70-71.

122. BOAL et al. Op. cit., p. 59. Canção gravada, no álbum *O corsário do rei*, por Chico Buarque e Gal Costa, sob o título “A mulher de cada porto”.

123. BOAL et al. Op. cit., p. 72. O grifo é nosso.

124. Dir-se-ia um amor que seguiria a lógica do consumo da “modernidade leve ou líquida”, conforme Z. Bauman (*A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001). No entanto, não é senão a contrapartida feminina do amor de marinheiro cujo estilo de vida, conforme W. Benjamin (“O narrador”. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1983), é um dos constituintes, por meio de suas narrativas, do mundo simbólico pré-capitalista. Por outro lado, se pensarmos que se trata de uma leitura desse estilo feita na contemporaneidade, a primeira hipótese não é absurda.

125. FOUCAULT. Op. cit., p. 58.

"BENVINDA" – UMA RARA CANÇÃO DO AMOR FELIZ

Pedro Lyra

Para mim, "Benvinda" (1968) é o mais belo samba de Chico Buarque. Com uma particularidade rara: é uma canção de conquista – uma exaltação do amor feliz.

A letra é um texto em quatro blocos, com 11 linhas no primeiro e no segundo, com 12 no terceiro e 13 no quarto. Como demonstraremos a seguir, o primeiro, o segundo e o quarto são isomórficos (exceto pelo final do quarto bloco, com o adendo conclusivo de 2 linhas). Na interpretação do autor-cantor, estruturam-se metricamente nesta sequência:

```
1ª) _ _ _ _ _ _ _ _ _ (_)
    1       5       9
2ª) _ _ _ _ _ _ _ (_)
    1   3       7
3ª) _ _ _ _ _ _ _ (_)
    1   3   5   7

4ª) _ _ _ _ _ _ _ (_)
    1   3   5   7
5ª) _ _ _ _ _
      2     5
6ª) _ _ _ _ _ _ _ _
      2     5     8
7ª) _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (_)
        3     6       10

8ª) _ _ _ _ _ _ _ _ _ (_)
```

A expressividade da letra dessa canção decola do título. Ele designa ao mesmo tempo a personagem e o seu conceito: ela se chama Benvinda e é bem-vinda para aquele que a evoca. O adjetivo valorizador não é explicitado no texto, mas ressoa num subtexto, sob o substantivo enfatizado, marcadamente na linha final.

De todas as muitas mulheres que nomeadamente povoam o cancioneiro de Chico, Benvinda é a mais satisfatória. Elas aparecem logo no título de várias canções: além dela, Rita, Tereza, Carolina, Januária, Ana, Bárbara, Joana, Teresinha, Angélica, Rosa, Luísa, Iracema, Beatriz, Maria (em duas)...[126] Algumas são apenas aludidas (como "Umas e outras", "Essa moça tá diferente", "Mulheres de Atenas", "As minhas meninas", "Ela desatinou") etc. Umas são indiferentes (como Januária), umas retraídas (como Carolina), umas inacessíveis (como Beatriz), umas distraídas (como a de "As vitrines"). Duas dessas quinze (Ana – "Eu sou Ana de Amsterdam", e Teresinha – "e me chama de mulher") são as próprias protagonistas: são elas que assumem o discurso. A maioria das protagonistas não é de nomeadas, e várias outras assumem discursos também diversificados: de submissa (como em "Com açúcar, com afeto"), de explorada (como em "Sem açúcar"), de vitimada (como em "Atrás da porta"), de oferecida (como em "Folhetim"), de suplicante (como em "Sem fantasia"), de aflitiva (como em "Não sonho mais"), de indolente (como em "A noiva da cidade"), de lamentosa (como em "Pedaço de mim"), de vingativa (como em "Olhos nos olhos"), de sedutora (como em "A mais bonita") etc. Umas poucas outras correspondem, até em euforia (como a de "O meu amor"), mas Benvinda é a que corresponde de modo mais pleno, ao atender sem reservas ao apelo do seu amante: ela se faz "linda" e tem "um carinho pra dar".

Essas atitudes estabelecem uma significativa oposição entre os dois grupos de mulheres: as nomeadas são quase sempre as desejadas – objetos do desejo do homem, que elas controlam; as anônimas são quase sempre as desejantes – sujeitos de um desejo próprio, que elas não realizam. Isso pode revelar um bonito (intencional ou intuitivo) gesto do autor, valorativo e respeitoso em relação à mulher: identifica a que se encontra em posição decisória, como (e sobre todas) a própria Benvinda; e preserva a que se encontra em posição deceptiva, como (e mais que todas) a sofrida de "Atrás da porta".

Natural em ficcionistas, a atribuição do discurso à mulher não é comum entre poetas, muito menos entre letristas: se dramaturgos e romancistas estão

intrinsecamente condicionados a falar pelo outro, por seus personagens, o poeta e o letrista estão muito condicionados a falar quase apenas de si mesmos – suas ideias, suas emoções, o que constitui a própria essência do lirismo, gênero dominante no poema curto e na música popular. No fundo, é uma tática de transferência: o homem atribui à mulher o que deseja que ela sinta por ele, ou que fale ou que faça para ele.

Assim como os poemas líricos, as letras das canções populares também se dispersam por três grandes temas preferenciais, e suas derivações: ou formulam *um desejo*, ou celebram *uma conquista*, ou lamentam *uma falta ou uma perda*. Qualquer levantamento estatístico revelaria a vasta predominância dos dois extremos. Numa perspectiva existencialista, não ontológica, indicam nas artes a preponderância dos dois estados humanos negativos sobre o positivo, em relação a qualquer objetivo: pode-se falhar, pode-se conquistar, pode-se perder. No caso, particularmente o do amor: esteticamente, explora-se bem mais a esperança do amor faltante ou a lembrança do amor malogrado do que a vivência do amor feliz.

A razão é simples: num estado feliz (o positivo: a conquista), geralmente breve, o impulso mais profundo do ser se dirige no sentido do desfrute imediato, justo porque é breve; num estado de carência (os negativos: desejo e falta ou perda), o impulso se dirige no sentido da sua superação, também imediata, ou ele se prolonga aos limites do insuperável, portanto insuportável. Tanto na falta (irrealização) quanto na perda (desrealização) do objeto do desejo, abre-se um vazio existencial, que tem de ser logo preenchido – ou se sucumbe. As pessoas comuns procuram preenchê-lo de diversas formas: com mais trabalho, com viagem, com jogo, com festa, com bebida, com droga – todas insuficientes; ou, do modo mais equivocado, com outra tentativa de amor, sempre bloqueado pela persistência da imagem do anterior, no fundo, suplício da falta ou da perda. Quando percebem a falha, o espaço vazio tende a se transformar num espaço trágico, que por vezes se consuma no homicídio e/ou no suicídio. No artista, o primeiro impulso que brota é bem diverso e tem um conteúdo oposto: é o da sublimação. Ele preenche o vazio com uma obra, qualquer que seja sua arte: escreve o poema ou o romance, compõe a música, pinta o quadro, esculpe a estátua – e concretiza no plano do imaginário o que não pôde concretizar no plano da realidade. O ser estético não apenas preenche o vazio, evitando a tragédia, como assume o lugar do ser físico, e acaba se tornando mais importante que ele: nenhum artista autêntico trocaria sua obra por seu amor. Declarações como esta, de Musset, "*J'aime et pour un baiser je donne mon génie*", são pura retórica: ele se libertou do drama com George Sand não nas noitadas de orgia (pelas quais acabaria preso), nem no apelo ao álcool e às drogas (pelas quais acabaria semidemente), nem com as muitas outras parceiras (que teve logo a seguir, sem amar nenhuma delas), mas sim ao escrever *Les Nuits* e *La conféssion*. E ele não renegaria essas obras-primas pela retomada do convívio com ela. Realista foi Camões, deixando sua amada Dinamene afogar-se para salvar o manuscrito d'*Os Lusíadas*. Se, para isso, também tivesse que se afogar, ele se deixaria: naquele dramático instante, apenas o poema não poderia morrer. O

casal era somente duas vidas orgânicas: findariam ali ou pouco depois; o poema era uma ultravida: o autor viveria nele para sempre. Se o amor promete uma felicidade na existência, a obra assegura a permanência do autor na história – necessidade e objetivo maior de qualquer verdadeiro artista.

No samba “Benvinda”, a narrativa se desenrola numa sequência formalmente bem equilibrada de oito *tópos*, com um objetivo definido: trazer a amada de volta. O protagonista se apresenta numa situação de carência e formula um apelo em busca de satisfação. Para obtê-la, 1. relata *sua condição* atual; 2. toma *umas atitudes*; 3. levanta *umas hipóteses*; 4. sugere *umas alternativas*; 5. faz *umas concessões*; 6. revela *seu desejo*; 7. apresenta *os motivos*; e 8. exibe *seu estado*.

A letra consta de quatro blocos: no primeiro, ele expõe a sua carência; no segundo, alimenta uma esperança; no terceiro, formula seu apelo; no quarto, já convicto da receptividade, ostenta sua satisfação. Heterotópicos, o primeiro, o segundo e o quarto, que circunstancializam o terceiro, são isomórficos e simétricos: na mesma forma e com a mesma melodia, apresentam esses sememas com outros termos e outros fatos, outros semas; o terceiro, como nódulo central diferenciado, diversifica a melodia e, portanto, também a estrutura textual, fundamentando e assim realçando o apelo.

A condição do protagonista é a de um ser carente, exposta no primeiro bloco: ele é “Dono do abandono e da tristeza”. Sua atitude é a de comunicar “oficialmente” que está solitário em casa (“há lugar na minha mesa”). A hipótese é a de que ela venha, e faz a concessão de que seja até “por mero favor”. Mas ele sonha com a gratificante alternativa de que ela possa vir “coberta de amor”. Por essa plenitude, estende a concessão ao absoluto quanto ao modo de vir: “seja lá como for”, contanto que venha. Mas particulariza seu desejo mais acalentado: que “venha sorrindo”. E justifica o motivo com uma espécie de cumplicidade da natureza, ostentando um cenário edênico para tentar seduzi-la: “o luar está chamando” e “os jardins estão florindo”, em confronto com seu estado de carência.

No segundo bloco, modifica-se o conteúdo, mas a estrutura permanece exatamente a mesma: estimulado pelo possível influxo do esplendor da natureza sobre ela, ele alimenta uma crença num misto de angústia e expectativa (“cheio de anseios e esperança”) e toma nova atitude: a de comunicar “a toda a gente” que há lugar na sua “dança”. Antes, fizera um comunicado vago e prosaico: apenas “oficialmente”, com lugar “na mesa”, e sem destinatário definido; agora, ele se traslada ao polo oposto: faz um comunicado universal “a toda a gente” e oferece um lugar hedônico (“na minha dança”). Levanta a hipótese de que ela “venha morar por aqui”, o que facilitaria em muito o reencontro, pela proximidade, e recorre à agora dolorosa alternativa de que ela “venha pra se despedir”, também contanto que venha, pois implicitamente admite que poderia dissuadi-la. Pela satisfação do desejo, chega a fazer uma concessão bem próxima do inaceitável: ela “pode vir até mentindo”, tentando autoconfortar-se com a ilusão de que “não faz mal”. Quem o apoia agora não é a natureza, mas o

próprio instrumento de que se serve para chamá-la – a música: "o meu pinho está chorando" e "o meu samba está pedindo". Se os argumentos formais ou racionais não puderam demovê-la, ele recorre a um estético e emotivo, oferecido pela arte: no lugar da tentativa de persuasão, a expectativa da comoção. E reitera o estado anterior: "estou sozinho".

No terceiro bloco, ele vai explicitar o seu comovido e exasperado apelo, elevando tudo ao ponto extremo. Começa com uma superidealização da amada: ela é uma "estrela", bela e distante como toda estrela, mas acessível como ela; prossegue com a do reencontro: no momento mais erotizado ("madrugada"), vem eliminar sua solidão ("iluminar meu quarto escuro"); e culmina com sua radicalização ao nível mais vasto e mais profundo: "a cidade está dormindo" e só ele permanece em vigília. Ela virá então restaurar o sentido de sua vida ("com o ar puro"), e vem trazendo a manhã, como símbolo do retorno à vida restaurada (o ar "todo novo"). Nessa situação-limite ("essa aurora está custando"), a solução tem de ser imediata: implora que ela "venha urgente", pois já sofreu muito com a sua ausência.

No quarto bloco, o protagonista – com essas séries de argumentos – se convence de que seu apelo será atendido: ele se sente "certo de estar perto da alegria". E de forma conclusiva ("finalmente") comunica que agora há lugar não apenas no espaço pragmático da sua mesa ou no espaço *diversional* da sua dança, mas no seu espaço radical, onde se desenrola sua vida autêntica: "há lugar na poesia". Não numa poeticidade literária (a da expressão), mas na poeticidade existencial (a da substância) do momento feliz, objetivada na letra dessa canção, que deixa de ser apenas o instrumento de realização pessoal para ser a própria realização – o objetivo final. Essa transfiguração o leva a supor que ela corresponda plenamente: pode ser que ela não apenas venha, e não "por mero favor" nem muito menos "mentindo", mas que "tenha um carinho para dar", isto é, que fique. Ela tem – e vem. E fica. E ele exulta com a aceitação dela: "Ah, que bom que você veio". E veio como sempre, em casos como esse: tornada mais bela ("você chegou tão linda") pela perspectiva da felicidade.

O mais expressivo da canção é justamente esse final: o protagonista constata que "eu não cantei em vão". No sentido da conquista, os poetas tendem a cantar em vão (ver Cabral se lamentando de nunca haver seduzido uma mulher com a sua poesia). Sua conquista é indireta: perde a musa, ganha o poema – e assim se constituiu a maior e mais significativa parte da tradição lírica ocidental (ver a de Petrarca: poeticamente com e existencialmente sem Laura, pelo resto de seus 47 anos de vida). Endeusados pela mídia, que vende (que precisa vender!) milhares de exemplares e focaliza mais sua vida que sua obra, os bons letristas/cantores são muito mais bem-sucedidos: famosos e ricos (como efeito direto da Revolução Industrial, que criou a cultura de massa e transformou todas as artes – com a solitária exceção da poesia – em profissões altamente rendosas, sobretudo a música popular[esca]), qualquer um deles conta com uma multidão de tietes à disposição, até os feiosos. Mesmo sem atrativos físicos, mas com a aura de olimpiano, seduzem belíssimas mulheres: a glória e a fortuna (o "sociopoder" – com todas as

regalias que ele implica) e a honraria de ingressar no Olimpo (principalmente para quem vem das classes média ou baixa) neutralizam o efeito repulsivo da feiura, numa espécie de reedição massificada e interesseira da lenda de Vulcano e Vênus. Na canção de Chico, o feliz protagonista ganhou os dois preciosos objetos do desejo: ficou com a canção, que é uma obra-prima; e com a menina, que é "linda". Ou seja: a arte produziu o efeito desejado. E ela atende menos pelo amor dele que pela força apelativa da canção: apenas pelo amor, ela teria vindo antes – ou nem se teria afastado; ele não teria precisado apelar – e a canção não existiria. É uma demonstração viva da arte brotando do vazio existencial e o preenchendo, como ou com uma segunda vida, mas sem nada de comum com os simulacros do ciberespaço: aqui, estamos mesmo no espaço concreto.

É na conclusão que o termo-título, entoado cinco vezes, assume plenamente a sua segunda forma: a Benvinda é bem-vinda "no meu coração". E recorde-se que, apenas um ano depois, o autor – numa linha de "Samba e amor" – exulta "No colo da bem-vinda companheira". O emprego explícito do termo na segunda forma bem permite entender essa passagem como uma referência direta à musa do samba que estamos lendo.

A chave dessa compreensão está na relação entre as hipóteses e as alternativas aventadas pelo autor, ambas revigoradas pela reiteração anafórica, e que exibem posições opostas. As hipóteses, todas introduzidas pela putativa "pode ser", seguem numa gradação ascendente positiva da esperança do sujeito desejante: ele evolui em euforia *da descrença à certeza*. No primeiro momento, admite que ela venha apenas por gentileza: "por mero favor"; no segundo, a esperança cresce, pois ela estaria perto: pode vir "morar por aqui"; no terceiro, ela viria na plenitude da aceitação: pode ter "um carinho para dar", que, afinal, é o que ele quer. Nas alternativas, todas naturalmente – visto tratar-se de opções – introduzidas pela disjuntiva "ou", a situação se inverte diametralmente: ele decai em disforia *da esperança à resignação*. No primeiro momento, admite uma receptividade plena da mulher: ela poderia vir "coberta de amor"; já no segundo, sua crença reflui: ela poderia vir apenas "pra se despedir"; e no terceiro, viria por um impulso personalista, não de correspondência: somente "pra se consolar", não para realizar o desejo dele. Mas, para felicidade do protagonista, no entrecruzamento dessas isotopias *anulam-se as negativas* (ela não vem "por mero favor" nem muito menos "pra se despedir") e *confirmam-se as positivas* – a última hipótese (ela vem com "um carinho para dar") e a primeira alternativa (ela vem "coberta de amor"). Os comunicados, que deflagram todo o processo narrativo, também seguem uma gradação ascendente, quanto aos *lugares* que ela pode ocupar em sua vida: ele a eleva de um espaço pragmático ("na minha mesa") a um hedônico ("na minha dança") até ao mais alto – o ontológico ("na poesia"). Os dois primeiros são pessoais: a mesa e a dança são dele; o ultimo é universal: a poesia não é apenas dele, mas da própria existência – portanto, de todos.

No quarto bloco da letra, Chico escreve uma linha (a sexta) que não soa coerente: a alternativa desse bloco é a de que Benvinda possa vir "pra se

consolar". Consolar-se ela de quê? A letra não oferece nenhum indício de que ela estivesse numa situação de carência como a do protagonista. Podia, ao contrário, estar se sentindo afetivamente muito bem: toda mulher prova um certo conforto ou mesmo um certo orgulho ao saber-se amada ou mesmo apenas desejada – ainda que nada queira com seus pretendentes. Pela lógica racionalista dessa narrativa, é o narrador quem está precisando de consolo – não a narratária. Ele busca isentar-se da contradição com outra concessão: "mesmo assim pode entrar que é tempo ainda". A ausência dela, por mais longa e mais sofrida que fosse, não foi suficiente para destruir a sua razão de vida: a plenitude do tempo futuro, de desfrute, compensará o vazio do tempo passado, de espera – qualquer que tenha sido o motivo do afastamento. Mas a concessão é nula ou improcedente: a alternativa é falsa. Verdadeira era a hipótese, que, portanto, dispensava a concessão: ela tem "um carinho pra dar".

Admitindo-se que ela viesse apenas "pra se consolar" (da perda – que a canção nem insinua e que temos de imaginar – de um outro amor?), a sequência não poderia ser a concessiva desse "Mesmo assim pode entrar", e sim uma eufórica consecutiva: ele estaria agora na posição superior. Passaria da condição de suplicante à de atendente. Em vez da passividade da espera e de agradecer pela aquiescência dela a seu insistente apelo, assumiria o papel de consolá-la – e então poderia extrair dela uma satisfação ainda mais plena. E a justificativa que o protagonista apresenta é a da negativa da saturação da espera, que "É tempo ainda", e não – como teria de ser, no caso – a de que ele relevaria a vivência e a frustração que ela experimentara com outro. A ambiência dessa narrativa confessional, no entanto, não contempla a interveniência desse outro.

Mas não se deve exigir de um letrista o mesmo rigor que se exige de um poeta. Além dessa, há pelo menos uma outra passagem polêmica: na sétima linha do segundo bloco, o amante reitera o desejo de que ela venha, nem que "até mentindo", e antecipa a concessão de que isso "não faz mal". Que valor tem o amor de uma mulher (ou de um homem) que vem mentindo? Se ele a ama mesmo, faz muito mal: ele sofrerá, quando descobrir a mentira. Não faria, e ela poderia vir toda fingimento, se apenas para a transa de uma noite: bastaria o prazer que a beleza dela proporcionaria, além da íntima satisfação da receptividade. Mas ele não a invoca para uma noite de sexo e sim para uma vida de amor: não apenas para postar-se à "minha mesa" ou para bailar na "minha dança" (que se pode perfeitamente derivar para "minha cama") e sim para ficar em sua vida ("no meu coração"). Aqui, não cabe mentira.[127]

Um poeta que esteja para a literatura no mesmo nível em que Chico está para a música popular (o mais elevado – para mim é o maior letrista/compositor popular do mundo contemporâneo) não comete deslizes como esses.

Regido pelo princípio da comunicação, não pelo da expressão, o letrista está sempre mais atento a uma receptividade que se pretende imediata: se não repercutir na hora, não repercutirá nunca mais; se não repercutir,

fracassará – também pela natureza hoje industrial do seu produto, que exige o rápido retorno do investimento. Repercussão na sensibilidade do público, que é sempre verdadeira e duradoura, não apenas na mídia, que é passageira e pode ser manipulada. Por isso, ele tem de ser simples e claro (ver Caymmi repreendendo Vinicius pela complexidade dos primeiros textos que ele ofereceu para música), e nem sempre se sujeita às exigências poéticas da autocrítica, ou nem mesmo tem condição de exercê-la, dada a predominância do fator emotivo sobre o cognitivo na estética da música popular. Praticamente fora da *orgia* do mercado, o poeta persegue sempre mais uma expressão que preserve o texto de esgotamento numa primeira leitura, o que frequentemente bloqueia uma percepção imediata (ver Pessoa implorando "Não me entendam logo!"). Noutro samba (o expressivamente ambíguo "Corrente" – embora noutro contexto: o social da época da ditadura militar) o próprio Chico sentencia: "precisa ser muito sincero e claro". Pessoa é o reverso: entronizou o fingimento no seu verso mais célebre ("O poeta é um fingidor", retomado do latino Juvêncio) e sua poesia tem muitos momentos plenamente herméticos, como nos poemas tendentes ao ocultismo.

O ouvinte de uma canção não pode estar atento a detalhes técnicos ou semânticos como esses: quebraria a sensorialidade da recepção, que é o fundamental no processo; o leitor de um poema tem de estar, particularmente o leitor-crítico.

Essa narrativa pode ser sumariada no quadro a seguir, nos três blocos simétricos, com os procedimentos do protagonista nas isotopias de *carência*, *esperança* e *satisfação*:

PROTA		
SITUAÇÃO		
1º CARÊNCIA	2º ESPERANÇA	SA
Dono do	Cheio de	C

abandono e da tristeza	anseios e esperança	pe al
comunico oficial- mente / que há lugar na minha mesa	comunico a toda a gente / que há lugar na minha dança	co fi qu po
pode ser que você venha / por mero favor	pode ser que você venha / morar por aqui	po vo un pa
ou venha coberta de amor	ou venha pra se despedir	ou se

PROTA		
SITUAÇÃO		
1º CARÊNCIA	2º ESPERANÇA	SA
seja lá como for	não faz mal	m
venha sorrindo	pode vir até mentindo	po qu ai
que o luar	que o meu	

está chamando / que os jardins estão florindo	pinho está chorando / que o meu samba está pedindo	ah qu / e tã
e eu estou sozinho	e eu estou sozinho	eu en
Benvinda [bem-v		

Em toda a sua plasticidade e dinamismo, decorrentes da diversidade de extensão e de métrica das linhas, que lhe confere uma melodia de andamento variado, a estrutura dessa letra pode ser visualizada no quadro a seguir, com os ictos em destaque, nos mesmos três blocos textuais:

LINHA	**BLOCO**	

LINHA	BLOCO			
1	1º 2º 4º	*do-* *chei-* *cer-*		
	1º 2º 4º		no o to	
	1º 2º 4º			
	ICTOS	1		

	1º 2º 4º		
	1º 2º 4º		mu- mu- mu-
2	1º 2º 4º	co- co- co-	
	1º 2º 4º		
	ICTOS		

3	1º 2º 4º			
	1º 2º 4º		lu- lu- lu-	
	1º 2º 4º	que há que há que há		
	ICTOS			

6	1º 2º 4º	ou ou ou		
	1º 2º 4º			
	ICTOS		2	
7	1º 2º 4º			
	1º 2º 4º		ja faz mo	

9				
	1º 2º 4º		lu- meu que	
	1º 2º 4º	que o que o ah		
	ICTOS			
	1º 2º			

	4º			
10	1º 2º 4º		jar- meu vo-	
	1º 2º 4º	que os que o e		
	ICTOS			
	1º 2º 4º			

11	1º 2º 4º		es- es- can-	
	1º 2º 4º	e eu e eu não		
	ICTOS			

Recorrendo aqui à terminologia da Poética, temos: 2 redondilhas menores: a 5ª (aguda, com um iambo e um anapesto) e a 11ª (com um anapesto e um iambo); 5 maiores: a 2ª (com um anapesto e um peônio quarto) e a 3ª, a 4ª, a 9ª e a 10ª (com 1 anapesto e 2 iambos); 1 octossilábico: a 6ª (agudo, com 1 iambo e 2 anapestos); 2 eneassilábicos: a 1ª (com uma tônica inicial e 2 peônios quarto) e a 8ª (com um perfeito trímetro: 3 anapestos); e 1 decassílabo heroico: a 7ª (com 2 anapestos e 2 iambos).

O comentário a todos os detalhes métricos, fônicos e melódicos (particularmente os realçados entre parênteses no mapa silábico: as anacrusas (ou sinalefas) da quarta e da décima linhas do quarto bloco, a (semi)ssístole da quarta linha de todos os três blocos isomórficos ou a (semi)tonificação na sexta linha do segundo e do quarto blocos – raros casos de incongruência entre a métrica das linhas e o compasso da melodia, em que a tônica de uma não coincide com a tônica da outra, induzindo a uma entoação levemente distorcida) exigiria um outro texto, o que escapa aos limites do projeto deste livro, que intenta, entre outros temas, realçar as

figuras femininas.

Como essa bela Benvinda. Sem os dois antidetalhes que apontei, diria que é esta coisa mais rara ainda que uma canção do amor feliz: uma peça perfeita.

126. Um outro nome de ressonância feminina intitula a mais intrigante de todas as canções de Chico: "Geni". Mas não é uma mulher, e sim o travesti Genival da peça *Ópera do malandro*. Pois bem: aristotelicamente falando, não é nada verossímil que o protagonista dessa canção (o "poderoso" comandante do Zepelim que, por seu "horror e iniquidade", decidira explodir a cidade, mas que desistiu em troca dos serviços noturnos daquela "formosa dama"), nem de longe suspeitando que não fosse uma mulher, aceitasse passar toda uma noite com ele, e fazendo tudo que a canção diz que ele fez. O único traço de verossimilhança é que a breve descrição do encontro ("Ele fez tanta sujeira / Lambuzou-se a noite inteira") pode apontar para uma decepção tolerada. Assim como "Atrás da porta", por sua extrema sujeição da mulher, poderia ter provocado (mas não provocou) protestos de procedência feminista, "Geni" poderia ter provocado protestos de procedência homossexual, mas também não provocou. Talvez pela imponência do nome do autor.

127. Foi uma mulher (a minha) que me advertiu sobre essa concessão. Ela assegurou: "Se fosse eu mentindo a um homem, não teria a mínima consideração por ele". E eu agradeci.

A MORENA (E O AMOR, A LUTA, A LIBERDADE, A VIDA) E O CHOCALHO

Ravel Giordano Paz

Algumas canções e estilos musicais têm no ritmo um elemento tão importante – sobrepondo-se, mesmo, à melodia – que muitas vezes concedemos pouca ou nenhuma atenção à letra. Aliás, não raro perde-se pouco com isso. Eu mesmo, tendo o ouvido pouco afiado para a língua inglesa, muitas vezes me decepciono quando resolvo traduzir o refrão de algum *rock'n' roll*, um de meus gêneros prediletos. No caso desse verdadeiro caldeirão de ritmos que é a música brasileira, tem-se às vezes a impressão de que a chamada "audição distraída"[128] se torna cada vez mais saudável – e eu só não afirmo isso cabalmente porque a ignorância é quase sempre pior que o conhecimento; ainda mais quando o *des*conhecimento é apenas suposto, pois na verdade diz respeito a algo muito próximo de nós para passar inteiramente despercebido.[129]

Seja como for, ouvir uma canção sem atentar à letra também pode significar prejuízo, e às vezes grande, em relação a algo que *merece* ser ouvido. Chico Buarque é, reconhecidamente, um compositor que, sem descurar da riqueza rítmica e melódica, preza pela qualidade e mesmo o preciosismo das letras. Muitas vezes, aliás, esses elementos se casam tão perfeitamente que formam um todo indissociável. O que leva alguém, por exemplo, a cantarolar "A banda", a canção que alçou o jovem Chico ao estrelato? A poesia simples, mas tocante, a linha melódica igualmente simples, mas belíssima, ou a "levadinha" marcial meio bossa nova, mais simples ainda, mas de uma leveza capaz, realmente, de alegrar o dia mais triste? Ou, enfim, tudo isso junto?

Mas sejamos francos: quantos costumam prestar atenção à letra de "Morena de Angola", talvez um dos maiores sucessos de Chico (muito embora em outra voz, a de Clara Nunes[130])? É verdade que qualquer pessoa

nota facilmente, mesmo sem muito interesse, a *qualidade técnica* dessa letra. Seus versos iniciais, “Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela”, têm uma facilidade de “colar” na memória – e na *língua* – do ouvinte que deriva tanto da cadência rítmico-melódica que os conduz quanto de sua construção poética, tão bem articulada a essa cadência. As aliterações em *l*/*lh* e em *x*/*ch*; a rima, que, se não chega a ser preciosa, é, com o perdão do clichê, deliciosa; a própria repetição de “chocalho”, extremamente feliz pelo sentido e contexto interno da palavra, tudo isso deixa entrever um trabalho de linguagem cuidadoso, mais do que isso, *engenhoso*, que mesmo um pouco distraídos, ou um tanto *divertidos*, constatamos que se mantém ao longo de toda a letra.

O fato, porém, é que por algum motivo “Morena de Angola” parece pedir esse espírito distraído, ou divertido.[131] Não é difícil perceber os motivos disso: nessa canção, é o ritmo que predomina, não propriamente *sobre* a letra, mas de tal forma que parece absorvê-la, ou seja, torná-la um elemento rítmico. É o império, pode-se dizer, do *chocalho*, o chocalho de um *semba* – assim mesmo, com *e*[132] – conduzido com uma sensualidade de fazer inveja ao sambista mais bamba.

É claro que também isso tem relação com o conteúdo da letra, e não só pelo chocalho de que ela fala, como também pela morena – “conceito” em si mesmo tão ligado à ideia de sensualidade – que o porta, e *como*, e *onde* o porta (e *mexe*, ou é *mexida* por ele). Pois a *canela*, aí, é muito mais do que isso: ela é uma metonímia do corpo, assim como o andar chocalhante é uma metonímia (ou metáfora) do *espírito*, e os dois, indissociáveis como são, *sinestesiam* o nosso próprio corpo-espírito, ou seja, os nossos sentidos. E não só o olhar – digamos, o chamado “olho da mente” –, como também o olfato e o paladar, pois também o deslizamento semântico para o *culinário* é quase inevitável: quem se esquece que “canela” é também um excelente condimento?[133] Algo, aliás, que outras rimas reforçam: “galinha à cabidela”, “panela”, “tigela”, “peixe [...] de Benguela”...

No entanto, bem se vê que os clichês se acumulam, e, postos assim, algo *em postas* mesmo – ou seja, seccionados e descontextualizados –, tem-se quase a vontade de invocar, diante deles, os versos de Tom Zé:

> Mulher – Divino Luxo – Navio Negreiro
>
> Filé-mignon – Púbis, traseiro – Alcatra,
> Banca de Revista – Açougue Informal – Plena Praça,
> Ninguém suspeita a dor neste ideal,
> A dor ninguém suspeita imperial.

Seria o império do chocalho angolano um simples império do fetichismo e da cultura machista? Mas aí é o caso de se perguntar onde exatamente se estabeleceria esse pequeno batalhão de clichês: se na letra ou na cabeça de

quem lê, ou melhor, escuta. Ou seja, se o problema não será, talvez, a desatenção corriqueira, que faz a recepção da canção se reduzir a pouco mais que o ritmo sensual-hipnótico e a engenhosas variações dos engenhosos primeiros versos. Pois se estes "colam" na língua – e nos pés –, tem-se a impressão de que os outros apenas repisam esse chiclete, ou lhe acrescentam somente o sabor de umas outras tantas palavras, nas quais raramente nos detemos. Quantos ouvintes, há trinta anos atrás – quando a canção "estourou" na voz de Clara Nunes –, terão se interrogado, por exemplo, sobre o que se diz no *último* verso? Afinal, o que é mesmo aquela palavra que o conclui – e, portanto, ao poema? "Minha camarada do..." *emipela*?

Mesmo quando a dúvida surgia, para a maioria dos ouvintes distraídos (e, geralmente, desinformados) de então ela provavelmente permanecia, ou era deixada de lado, até que o sucesso desse lugar a outro. O ouvinte de hoje – não o distraído, é claro, mas o *curioso* – tem uma vantagem: ele pode recorrer à internet[134] e descobrir que aquela palavra corresponde a outro pequeno engenho buarqueano, agora operado com a sigla MPLA (Movimento pela Libertação de Angola). E pode começar a descobrir também que, não obstante a audição distraída que a relação dos elementos formais e as próprias condições de recepção favorecem, a letra de "Morena de Angola", em sua simplicidade (e suposta banalidade) de superfície, é de uma beleza e uma profundidade que não traem o talento e a sensibilidade de Chico Buarque.

Pelas histórias que se contam a respeito, há algo de fortuito, quase banal, na criação de "Morena de Angola". A canção foi composta após uma viagem de alguns artistas brasileiros a Angola em 1980, em um projeto de intercâmbio cultural, e teria sido uma homenagem, ou, segundo Gilberto de Carvalho, uma "promessa" a Clara Nunes,[135] que integrava a comitiva junto com Chico, Martinho da Vila, D. Ivone Lara e outros. Até esse ponto as informações parecem mais ou menos seguras, mas, a partir daí, o que se tem, de fato, são histórias. Por exemplo, que Chico achou o andar de Clara semelhante ao de uma mulher angolana com chocalhos, ou que ele sequer viu a tal mulher dos chocalhos, mas a própria Clara lhe falou a respeito dela.

Em todo caso, é bem possível, mesmo, que "Morena de Angola" seja fruto de uma promessa a Clara Nunes, ou seja, uma "música de encomenda", como também escreve Carvalho, em cuja avaliação, aliás, "essa não é das melhores músicas de Chico".[136] Mas suspendamos, por

enquanto, essa questão, e retenhamos sobretudo aquela primeira palavra – e cumprimentemos Carvalho por ela –, para lembrar que há promessas e promessas, assim como há viagens e viagens. Pois uma viagem a Angola, ainda que "cultural", decerto que não é uma viagem qualquer; e uma promessa que se faz em torno desse nome – Angola – não pode ignorar as que ele já carrega.

Em 1980, Angola era um país semidevastado pelas lutas anticoloniais e uma feroz guerra civil, então ainda em curso. Antes mesmo da independência, recém-proclamada (em novembro de 1975), os três movimentos armados que lutavam por ela também já combatiam entre si. Um deles era o MPLA, de orientação marxista, e justamente o que havia se alçado ao poder; seus adversários, a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e, principalmente, a Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola), que contava com apoio militar e financeiro da África do Sul (na qual ainda vigorava o regime racista do *apartheid*); sem falar em uma sangrenta tentativa de golpe em 1977, gerada no seio do próprio MPLA e que resultou no endurecimento do regime ao longo dos anos seguintes.

No entanto, no início dos anos 1980 Angola era também um país que tentava se erguer dos escombros, ainda que em meio a outros que surgiam. Apesar do horror da guerra fratricida, o fim do jugo português e a implantação de um regime socialista, precário e contraditório que fosse, traziam a esperança, para muitos, de tempos mais justos e felizes. No quadro internacional, além da ajuda soviética – e, particularmente, a colaboração cubana –, havia a busca de estreitamento de relações entre os então denominados países do Terceiro Mundo, na chamada política de cooperação Sul-Sul. O próprio Projeto Kalunga, que levou dezenas de artistas brasileiros a Angola de 1980 a 1983, se insere nesse contexto.

E muito disso se reflete, se não nos passos, certamente na "vida" da "Morena de Angola". Além da homenagem brincalhona ao MPLA no último verso, que explicita o engajamento político da *persona* lírica da letra, há referências à luta armada – primeiro, a "chama da batalha", na qual o eu lírico se pergunta se ela, a morena, não fica "afoita pra dançar", e depois "a sentinela", que "ela faz requebrar" ao passar pelo regimento –, e também a um cotidiano laborioso que não exclui as mulheres, e tão imperativo que o eu lírico se pergunta se a morena "desperta gingando e já sai chocalhando pro trabalho".

Mas é evidente que não é a *gravidade* implícita nisso tudo – a guerra, o estado de alerta, o trabalho duro – que constituem os principais assuntos e, menos ainda, o *élan*, os sentimentos à flor da pele (para usar uma metáfora de Chico) do poema. Pelo contrário, mesmo o que há aí de sério e doloroso se deixa contaminar pelo gingado da morena, de tal forma que – sobretudo no último caso, o do trabalho – é preciso fixar a situação pelo olhar crítico, e como que a abstrair de seu contexto chocalhante, para constatar o que há além dele. Pois, em que pese esse "além" doloroso, e na verdade tão presente – e *premente* –, "Morena de Angola" é, do início ao fim, uma celebração vitoriosa da vida. Nenhuma estrofe cristaliza isso de forma mais

curiosa, e tão irônica quanto bonita, do que aquela na qual o eu lírico cogita se "quando [a morena] fica choca põe de quarentena o seu chocalho", e se "depois ela bota a canela no nicho do pirralho".

Se numa leitura/audição de superfície o que predomina é o sentido jocoso do verbo "chocar" – que uma interpretação ferina pode associar a um substantivo, digamos, galináceo igualmente dito "de Angola"[137] –, a ênfase no contexto social permite entrever nesses versos toda a problemática da pobreza e da superpopulação, ou seja, do que então se denominava, numa palavra forte, embora devedora de uma perspectiva desenvolvimentista um tanto deformada, o "subdesenvolvimento" do Terceiro Mundo. Nesse sentido, mais do que o verbo é a expressão "quando fica" o dado significativo: ela permite inferir a *constância* da situação (a gravidez), que por sua vez, no entanto, não é vista nem como um peso nem de forma puramente jocosa, mas, também, com a sutil ternura de um *zelo*, ainda que apenas suposto, e que não é outro senão a possível "quarentena" imposta ao chocalho em respeito ao pirralho.

Essa é a única estrofe, aliás, em que o eu lírico cogita ou supõe diretamente que a morena, como se diz (mas Chico não disse!), põe de molho seu chocalho. Nos outros casos, a possibilidade é subordinada à cogitação oposta, de que o chocalho permaneça: quando "vai pra cama" – dormir, fazer amor? –, é possível que a morena *se esqueça* dos chocalhos (ignorando-os, mas talvez sequer os tirando), mas também é possível que ela namore "fazendo bochincho com seus penduricalhos"; e mesmo "no meio da mata, na moita", ou seja, em plena guerra, quem sabe "a morena inda chocalha". Apenas ao filho em gestação é reservada a possível deferência de uma pausa prolongada no chocalhar cotidiano. Não obstante, nascido o neném, a cogitação de novo se inverte, pois o mais sugestivo é que ela não o prive de seu prazer perene, mas, pelo contrário, compartilhe com ele a própria canela chocalhante.

Na esfera dessas possibilidades – em nenhum caso o eu lírico se atreve a decidir –, o chocalho representa mais do que um gosto ou prazer: ele se torna índice de liberdade, ou melhor, de uma assunção plena, e plenamente harmoniosa, da indissociável dialética de liberdade e necessidade que preside a homens e mulheres. Chocalhar o chocalho é *também* deixar-se chocalhar por ele: o gesto livre e, *nesse sentido*, necessário de uma entrega prazerosa, ainda quando necessidades mais prementes – entre elas, a da própria conquista de uma liberdade maior – se façam presentes. Por isso, ainda que o olhar (do eu lírico e o nosso) tenda ao voyeurismo fetichista, a morena é sempre uma incógnita, sempre um mistério na magia de sua plenitude íntima, mais forte que quaisquer agruras da vida. Nesse sentido, o "será" do segundo verso, que diz respeito à relação com o chocalho, é sobretudo um tributo a essa intimidade – uma intimidade, no fundo, consigo mesma –, que observamos, desejamos e, quem sabe, pela qual nos deixamos contagiar, mas à qual não podemos pertencer totalmente.

Naturalmente, tudo isso distingue muito a figuração da "Morena de

Angola" do divino luxo e, mais ainda, do açougue informal que Tom Zé reconhece, não sem razão, na condição da "Mulher Navio Negreiro" de ontem e hoje. "Por isso existe no mundo / Um escravo chamado mulher", versa ainda a canção; mas, por mais que tangencie por símbolos, olhares e práticas machistas, a angolana de Chico é o oposto disso. A relação a que ela *se presta* não é da ordem da posse, mas do desejo, e um desejo não só físico como espiritual e, nesse sentido, concernente ao espírito que ela porta, com ou sem o chocalho (que não obstante o simboliza): o da liberdade.

Essa liberdade não pode romper com a história, como não rompe inteiramente com os clichês. É assim que, em vez de caprichar na galinha à cabidela ou no peixe de Benguela, a morena os tenha esquecido na panela, enquanto batucava na tigela (ou vice-versa). Nem por isso o andar que quase vemos diante de nós deixa de possuir, por exemplo, a dignidade que poucos recusariam aos passos dessa outra "morena", a saber, a "bela Dorotéia" de Charles Baudelaire, vista à hora em que o sol "oprime a cidade com sua luz direta e terrível":

> No entanto, Dorotéia, forte e altiva como o sol, segue pela rua deserta, a única pessoa viva nessa hora de azul imenso, fazendo na luz uma mancha brilhante e negra.
>
> [...]
>
> De vez em quando, a brisa do mar ergue de lado a saia rodada e mostra a perna lustrosa e soberba; e o pé, semelhante ao das deusas de mármore que a Europa encerra em seus museus, imprime fielmente sua forma sobre a areia fina. Pois Dorotéia é tão prodigiosamente coquete que o prazer de ser admirada é mais forte nela que o orgulho da alforria e assim, embora seja livre, anda descalça.
>
> Assim avança, harmoniosamente, feliz de viver e sorrindo um sorriso branco, como se divisasse ao longe no espaço um espelho a refletir-lhe a marcha e a beleza.[138]

Em ambas, afinal, a plenitude íntima e a liberdade espiritual não diminuem a premência das liberdades que ainda *faltam*: para Dorotéia, a liberdade da irmã cativa, que urge comprar ao dono insensível; para a morena angolana, a liberdade material – política, social, *concreta* – de seu povo, pela qual ela não se nega a combater.

É verdade que “Morena de Angola” não é a canção mais perfeita de Chico Buarque. Falei, no início, da qualidade técnica de sua letra; no entanto, uma análise estilística tradicional da versificação, que comparasse os acentos poético-musicais com os gramaticais, encontraria mais de um motivo para censura, como o acento na segunda sílaba de “mexe”, no segundo verso, e, logo adiante, em “dançar” (“na chama da batalha”). No meio do segundo verso sobre o peixe de Benguela – “Será que tá no remelexo e abandonou meu peixe na tigela” –, há uma condensação silábica tão forte e difícil que o próprio Chico tropeçou nela em sua gravação. Mas também é verdade que tudo isso tem relação com a primazia do ritmo na canção, e, vistos sob esse prisma, tais “defeitos” se tornam outras peças do engenho poético-musical de Chico Buarque.

Há, no entanto, uma peculiaridade na letra de “Morena de Angola” que talvez deixe mesmo entrever uma composição um pouco apressada. Dê-se o leitor ao trabalho de ler o poema – pois bem ou mal, e quer queiram os puristas ou não, trata-se de um poema – e confira se não há certa instabilidade na construção de seu eu lírico. Ou não é verdade que, de uma posição inicialmente distanciada, até mesmo exterior à cena da mulata com o chocalho, esse eu lírico parece passar, no final – justamente quando ele se pergunta se “ela tá caprichando no peixe que eu trouxe de Benguela” –, à condição de companheiro, namorado ou, que seja, amante ocasional da moça?

Talvez seja possível apontar o esboço de uma narrativa nas últimas estrofes, no caso a história de uma relação passageira. Um dos últimos versos, no qual se revela a cidade onde vive a morena, dá a entender isso, sem esclarecer, no entanto, a situação do eu lírico: “Eu acho que deixei um cacho do meu coração na Catumbela”. Mas, afinal, se ele *voltou* da Catumbela, que fica em Angola, aonde pode ter *vindo*, senão ao Brasil? Ou seja, quem pode ser esse cantor amoroso, senão o próprio Chico Buarque?

Apesar do sofisma transatlântico, a hipótese parece evidente demais para ser recusada, e Gilberto de Carvalho a toma como pressuposto ao escrever, de forma pouco elegante, que Chico “leva a curiosidade, o chocalho e a morena para a cama”. A rigor, porém, o máximo que sabemos é que o eu lírico, seja qual for sua nacionalidade, levou a morena para a cozinha. A estrofe sobre o peixe diz ao mesmo tempo muito e muito pouco: por um lado, sugere uma relação conjugal, por outro não explicita qualquer intimidade física. E se a expressão “de Angola” sugere um olhar estrangeiro, “minha camarada do MPLA”, pelo contrário, pode dar a ideia de conterraneidade, no sentido de que sugere a militância não só da morena, como também de seu cantor no MPLA. Mas nos anos 1970, “camarada” também designava, simplesmente, a partilha do ideal socialista, valendo também, portanto, em um contexto “internacional”. Por outro lado, a expressão “o peixe que eu trouxe de Benguela” sugere uma mobilidade

corriqueira em território angolano, e portanto uma *familiaridade* com ele. Não seria possível, afinal, que o eu lírico tenha trazido o peixe de Benguela (capital do distrito homônimo, onde também se localiza a Catumbela) porque *mora* lá, e para lá tenha retornado?

De minha parte, não julgo necessário decidir por nenhuma dessas alternativas, mesmo porque é perfeitamente possível que Chico tenha composto "Morena de Angola" com espírito distraído, pouco preocupado com uma coerência narrativa ou situacional. Mas há distrações e distrações, e mesmo a distração pode se tornar um fator de força nas mãos de um grande artista. Se é que falamos de algo inteiramente despropositado. Pois não seria inconsciente, com certeza, o jogo entre a morena – ou melhor, a Morena, como ela aparece, por força da gramática que seja, no título e mais dez vezes ao longo da letra – e a *Clara*, aliás morenissima, a que ela supostamente se destinou. E não é esse deslizamento intercontinental – verdadeiro ou não – semelhante à situação do próprio eu lírico, ao mesmo tempo brasileiro e angolano, como que se *chocalhando* entre essas duas situações? É nesse trânsito que se entrevê, para além de uma figuração do desejo carnal, de uma suposta história de amor e mesmo de um contexto político e social apenas esboçado, a encarnação viva de uma esperança: esperança encarnada em um lugar, mas também em uma promessa, uma *utopia*.

Passados trinta anos, no entanto, é preciso reconhecer que nem todas as promessas se cumprem tão facilmente quanto a promessa de uma composição, mesmo porque nem todas dependem da decisão, do talento e do empenho de um único homem. As que então se inscreviam naquele nome – não Chico Buarque, mas Angola – ainda esperam se realizar mais concretamente na história. Mas promessas que envolvem palavras como liberdade, justiça, igualdade e felicidade não se esquecem facilmente, e há mais de um sinal de que elas permanecem vivas em Angola. Um deles talvez seja o fato de que uma das palavras que mantêm não só a importância, como também a *atualidade* histórica na letra de Chico é justamente a sigla que a finaliza, num contexto que inclui pelo menos uma conquista efetiva: o estabelecimento de uma sociedade politicamente democrática. De 1975 até hoje Angola é governada pelo MPLA – cujo Estatuto de 2003 define como seu "Programa Maior a construção de uma sociedade justa, democrática e pluripartidária de bem-estar e progresso social, livre da exploração e de opressão do homem angolano"[139] –, mas desde 1991, de fato, num sistema pluripartidário. Nas últimas eleições presidenciais, em 2008, o "Emipela" – segundo a pequena liberdade tomada por Chico Buarque – obteve mais de 80% dos votos.

Se a leitura do texto – ou seja, a *metade*, se não o terço – de uma canção não vale sua audição, quem dirá a audição de seus diferentes registros. E, se a letra que se segue não dá a conhecer a brincadeira de Chico com a sigla MPLA, ela nada faz supor da liberdade (e do *engenho*) que Clara Nunes se permitiu em sua interpretação:[140] o pequeno floreio rítmico produzido pelo som de palmas coletivas, mas acompanhado por algo como um *u-ui, u-ui*, na voz de Clara, que lhe imprime nada menos que um clima de discoteca, um pouco *à la* As Frenéticas.[141] E isso logo após uma das estrofes mais provocativas da canção: aquela em que Chico e a(s) morena(s) fazem "requebrar a sentinela".

Há, com certeza, quem não veja nisso tudo mais do que uma bela banalidade, quiçá perfeitamente desprezível; e decerto que o faz com todo direito. Mas, como tudo na vida, há liberdades e liberdades, e as melhores, sem dúvida, são as que chamam – *atraem* – mais liberdade.

De minha parte, tomo a liberdade de dedicar este texto à memória de Clara Nunes, e também às "minhas" morenas, Josy, Júlia e Anita, e também ao "meu" Chico, e também às pessoas de todas as cores, nacionalidades e condições – ou orientações – sexuais que não desistem da necessidade e do ideal de ser livres; este texto e a canção que se segue, devidamente ponteada pelos sopros (*fom, fom, fom, fom, fom, fom, fom*) e pelo baixo (*tum, tum, tum, tum, tum, tum, tum, tum*) de Chico e Clara.

Morena de Angola
(Chico Buarque – 1980)

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela
Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela

[...]

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela
Será que ela tá na cozinha guisando a galinha à cabidela
Será que esqueceu da galinha e ficou batucando na panela

Será que no meio da mata, na moita, a morena inda chocalha
Será que ela não fica afoita pra dançar na chama da batalha

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Passando pelo regimento ela faz requebrar a sentinela

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela

Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela
Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela

[...]

128. O conceito é de T. W. Adorno, que o aplicava, sobretudo, aos ouvintes radiofônicos de *jazz*.

129. De modo que a palavra "ignorância", nesses casos, tem sentido duplo, fazendo lembrar, com Renato Russo, que a ignorância é vizinha da maldade; como, aliás, o preconceito, pois mesmo a letra de um *funk*-batidão pode conter algo minimamente interessante. Lembre-se, aliás, que, mesmo cultivando estilos "tradicionais", Chico Buarque várias vezes se manifestou contra preconceitos musicais (e, ao contrário do que se pensa, não participou de uma famosa passeata contra a guitarra elétrica em 1967).

130. Tanto Chico Buarque quanto Clara Nunes gravaram "Morena de Angola" em 1980, ele no disco *Vida* e ela no disco *Brasil mestiço*. Recentemente, Chico reapresentou a canção no *show Carioca ao vivo* (2007), registrado no CD (e DVD) homônimo.

131. Testemunha isso o breve comentário que lhe dedica Adélia Bezerra de Meneses, em seu pioneiro – e fundamental – estudo sobre as letras de Chico, classificando-a como um exercício "de 'curtição' verbal" (*Desenho mágico:* poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 42).

132. Segundo a equipe do *blog Ocê no samba*, o semba é um "ritmo musical e dança originária da área de Luanda, na Angola, e também comum em Benguela. Semba vem do quimbundo, língua de matriz africana, falada por cerca de três milhões de pessoas em Angola como o primeiro ou o segundo dialeto". Segundo o *blog*, o semba "deu origem ao samba da segunda década do século XX, que manteve os compassos binários simples" ("Chocalhos na canela e semba de Benguela", In: *http://ocenosamba.com.br/?p=18*). Como me alertou Luiz Antônio Mousinho Magalhães, no entanto, não faltam histórias da origem do samba... Quanto ao chocalho da canção (mas não necessariamente dos arranjos de Chico Buarque e Clara Nunes), é possível que se trate de um *chocalho de pé* africano, de acordo com a bela pesquisa do Colégio Vértice, de São Paulo, um "instrumento percussivo feito de pequenas peças (cascas secas de frutas, unhas de cabra, búzios) presas a um fio ou tecido, que produzem um som achocalhado ao baterem entre si" ("Instrumentos musicais africanos", In:

www.colegiovertice.com.br/v2/textos/07082009.pdf).

133. E, até onde pudemos verificar, tão comum em Angola quanto no Brasil. A edição virtual do *Jornal de Angola* de 06 de junho de 2010 (In: *http://jornaldeangola.sapo.ao/18/56/canjica),* por exemplo, apresenta a canjica como um "prato típico da culinária angolana e brasileira", e inclui canela em pó na receita que fornece. No entanto, Chico não se vale dessa homonímia, talvez para fugir ao óbvio.

134. A letra de "Morena de Angola", transcrita no fim deste texto, foi extraída do site oficial de Chico Buarque: *www.chicobuarque.com.br*.

135. CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque:* análise poético-musical. Rio de Janeiro, Crodecri, 1984, p. 82-83. Agradeço a Luiz Antônio Mousinho Magalhães a gentileza e o empenho que me possibilitaram o acesso a esse trabalho.

136. Para o crítico, o maior problema da canção é o "fator repetição", tanto na letra quanto na melodia e no ritmo. Em nenhum momento, Carvalho – em um texto, a bem da verdade, bastante displicente – levanta a hipótese de que a repetição possa constituir um fator de *unidade* dessas instâncias, como o motivo do chocalho deixa entrever, e muito menos se detém a analisar as nuances da letra.

137. Eis, no entanto, uma maldade que escapou à leitura bastante maldosa de Gilberto de Carvalho: ele até se pergunta "será que é uma galinha d'angola?", mas em referência à galinha à cabidela.

138. BAUDELAIRE, Charles. "A bela Dorotéia". In: *O spleen de Paris:* pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 80-81.

139. "Estatutos do MPLA", In: *www.mpla-angola.org/estatutos_mpla.pdf.*

140. Por sinal, tecnicamente perfeita e com modulações vocais discretas, mas sensíveis e inteligentes; bem diferente, portanto, do que afirma Carvalho, para quem Clara Nunes "enfatiza demais a entonação" e "Atropela as palavras e briga com o tempo da música". Enquanto isso, diz Carvalho, "a interpretação de Chico é um pouco melhor" – o que também não é exatamente verdade, pelo menos no que tange ao tempo da canção. Melhor seria, é claro, que esse espírito de vigilância exacerbada não participasse tão diretamente das preocupações

críticas. Seria, quem sabe, o caso de aprender algo com a sentinela angolana.

141. Que em 1980, não custa lembrar, estavam no auge. O grupo feminino, aliás, tem a honra de possuir o único registro do (poeticamente) corrosivo e (ritmicamente) irresistível “Mambordel”, de Chico.

POR UMA EXISTÊNCIA PLURAL: A “VIOLEIRA” E A MIGRAÇÃO FEMININA NO IMAGINÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Regina Dalcastagnè

Falando das grandes secas que assolaram o Nordeste no final do século XIX, Euclides da Cunha lembrava que a única preocupação dos poderes públicos, então, era eliminar das cidades os miseráveis que chegavam em bandos, doentes e famintos. “Abarrotavam-se, às carreiras, os vapores” e mandavam aquela gente para a Amazônia, “expatriados dentro da própria pátria”, sem com eles enviar um só agente público, ou um médico. “Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem...”[142]

Mais de cem anos depois, a migração interna ainda é um problema mal resolvido no país. Mal resolvido mesmo em nosso imaginário cultural, do qual os migrantes continuam sendo banidos, seja por sua ausência dentro de representações artísticas que pretendem dizer do Brasil de hoje, seja por sua constante vitimização na cidade grande – a partir da construção de personagens migrantes que são tão exploradas, sofrem *tanto* nas metrópoles, que parecem estar ali apenas para, em missão didática, nos esclarecer que esse, definitivamente, *não é o seu lugar*.

O fluxo migratório no Brasil é intenso e coloca em movimento pessoas de todas as classes sociais. No entanto, apenas os pobres são vistos, e designados, como migrantes. Ou seja, o deslocamento das classes médias e das elites é entendido como algo natural e que não implica, necessariamente, em uma marca identitária. Marca que leva consigo o sinal de menos para aqueles que a transportam – especialmente se for uma mulher e estiver migrando sozinha, sem pai ou marido (uma realidade que, segundo as estatísticas, é crescente no país).

Buscar, em meio à nossa produção cultural, representações dessa mulher que não sejam preconceituosas ou marcadas pelo lugar-comum pode

ser uma tarefa árdua, ainda mais se estivermos atrás de protagonistas, de mulheres que sejam agentes ativas do processo migratório. Afinal, as sagas da migração, seja ela interna ou externa, ainda são narrativas essencialmente masculinas – a história dos percalços do pai de família que migra e garante melhores oportunidades para seus filhos.

Mas, com certo esforço, é possível evocar, aqui e ali, algum exemplo bem realizado de mulheres migrantes que se contrapõem a essa imagem. Uma delas é a Violeira – personagem da canção com o mesmo nome, com letra de Chico Buarque sobre melodia de Tom Jobim –, que desde 1983 vive sua sina, sair do interior do Nordeste e atravessar o país para morar no Rio de Janeiro. Basta ligar o rádio em uma tarde ensolarada, pôr o disco para tocar em meio a uma reunião com os amigos, acessar o iPod no caminho de casa e ela volta a fazer sua jornada diante de nós, lá do sertão do Quixadá até Ipanema, desviando dos empecilhos e das raízes que lhe querem enxertar.

É uma viagem solitária, não na realidade social (em que, como já disse, acontece com uma frequência cada vez maior entre as mulheres), tampouco no interior da própria narrativa (a protagonista vai vivendo enquanto persegue seu sonho, encontra homens no caminho, tem filhos que vão sendo incorporados ao trajeto). É solitária no campo das representações artísticas, em meio aos discursos que possuem impacto na formação de um imaginário cultural. Imaginário esse que é constantemente acessado, como repertório de significados, cada vez que nos colocamos diante de um outro, daquele que não é costumeiramente "visível" no espaço social que habitamos.

Nesse sentido, a Violeira ganha força se aproximada de duas outras viajantes solitárias, que vivem em chãos bastante diferentes: a Macabéa, do romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e a Hermila, do filme *O céu de Suely* (2006), dirigido por Karim Ainouz. São três trajetórias bem diversas: encontramos Macabéa já morando e trabalhando na capital carioca; Hermila, por outro lado, é vista em seus preparativos para a partida; só da Violeira acompanhamos o trajeto todo de ida para o Rio de Janeiro. São, as três, jovens, muito pobres, e absolutamente certas do que querem para suas vidas: morar na cidade grande.

Mas, para elas, esse não é um sonho fácil, afinal todo espaço é um território em disputa, seja ele inscrito no mapa social ou constituído numa narrativa. Daí o estabelecimento das hierarquias, às vezes tão mais violentas quanto mais discretas consigam parecer: quem pode passar por esta rua, quem entra neste shopping, quem pode contar a própria história, qual dessas histórias vai ser ouvida... A não concordância com as regras implica avançar sobre o campo alheio, o que gera desconforto e conflito, quase sempre muito bem disfarçados. Dentro desse jogo de forças, é importante observar como essas três narrativas incorporam em seu interior a tensão resultante do embate entre os que não estão dispostos a ficar em seu *devido lugar* e aqueles que querem manter seu espaço descontaminado. E não são poucas as forças que empurram as três protagonistas para fora do caminho.

Macabéa é construída como a personagem de um outro, Rodrigo S.M., que nos diz escrevê-la a partir do "sentimento de perdição" que captou no ar

ao observar o rosto de uma moça nordestina na rodoviária. Desenhando-a para nós, Rodrigo dirá que ela é feia e suja, que sente fome o tempo todo, que é atoleimada, que não pensa, que não tem sonhos, que não faz seu trabalho direito, é um "parafuso inútil" na engrenagem. Por fim, ele a mata, a atropela, expulsando-a da narrativa e da cidade, como "um vago sentimento nos paralelepípedos sujos".

Ainda assim, humilhada, silenciada, esmagada contra os paralelepípedos da cidade, a Macabéa que surge diante de nós é uma jovem que trabalha em um escritório como datilógrafa, que tem um namorado, que ouve rádio, lê jornais e revistas, vai ao cinema, ao médico, à lanchonete, à cartomante, anda, enfim, livre pelas ruas do Rio de Janeiro. Macabéa não nos parece infeliz, como insiste Rodrigo S.M. Ao contrário, é dona de sua vida e de seus passos, não deve satisfação a ninguém, não tem nenhuma autoridade masculina a quem se reportar. Não é a cidade que a destrói, a cidade lhe dá vida e espaço, quem a mata é seu autor, porque não sabe o que fazer com ela, porque acha que ela não cabe no mesmo lugar que ele.

Se Macabéa – ao contrário da Violeira, que fala em primeira pessoa – nos é contada por um outro, que sobrepõe sua própria imagem à dela, a Hermila de *O céu de Suely* aparece diante de nós sem sombras, de corpo inteiro – somos testemunhas de sua angústia. O filme começa com a moça voltando com o bebê para Iguatu, no sertão cearense, depois de uma temporada em São Paulo. O marido, que iria reencontrá-la ali, simplesmente não aparece e ela logo percebe que precisa ir embora daquele lugar. Sem dinheiro, e sem condições de consegui-lo, Hermila decide rifar o próprio corpo. Com o que arrecada, pretende ir o mais longe possível – no caso, Porto Alegre.

Em Iguatu, temos uma moça que é acolhida pela avó e por uma tia, que cuidam do seu filho, lhe dão casa, comida e afeto; uma moça que reencontra um antigo namorado, meigo e ainda apaixonado; uma moça que decide abandonar tudo isso, vendendo seu corpo para "migrar". Ela corroboraria a ideia de que são jovens sem juízo e sem moral, prostitutas, enfim, que partem de seus chãos de origem em busca de sabe-se lá o quê. Mas não é essa a intenção do filme. Se encontramos ali os olhares acusadores, as ofensas e ameaças contra a jovem (incluindo a vergonha expressa pela avó e a possibilidade sempre presente de a polícia intervir), temos também a sua perspectiva, o seu olhar desconsolado para um lugar sem qualquer futuro para si. Ela nos é apresentada como uma pessoa que tem dignidade, que sabe o que quer e que tem pouca escolha para realizar seu sonho.

Se Hermila não diz o que espera da cidade para onde vai, ela também não anuncia o que a incomoda em Iguatu. Mas nós vemos – o isolamento do lugar, a falta do que fazer, os olhos de todos voltados sobre si, a pobreza e a feiura de um vilarejo que a câmera insiste em não idealizar. É que o filme não foi feito para julgar Hermila, mas para perguntar, a cada um(a) de nós, "o que *você* faria se estivesse em seu lugar?". O que parece estar em discussão, portanto, é por que ela não teria direito de fazer tudo para ir embora dali. E a história termina com a jovem dentro do ônibus, partindo.

Seu futuro está em aberto – o antigo namorado fica para trás (como todos os homens da Violeira) e não há sinal de nenhum Rodrigo S.M. a interceptar-lhe o caminho pela frente.

A Iguatu de Hermila serve, assim, para visualizarmos a Quixadá da Violeira, que não chega a ser descrita na canção. Da mesma forma que o trânsito de Macabéa pelas ruas do Rio de Janeiro pode nos dar uma dimensão dos passos futuros da Violeira (ou mesmo de Hermila na Porto Alegre aonde um dia vai chegar). As narrativas, portanto, complementam-se em suas diferenças, oferecendo, por exemplo, um antes e um depois possíveis para uma história feita quase que só de percurso. É na letra de Chico Buarque que acompanharemos, de fato, o trajeto migratório – e agora é a própria personagem quem nos conta sua história. É ali que encontramos a mulher que vai descendo do Nordeste em direção ao Rio de Janeiro. São anos de travessia, com encontros e desencontros, filhos que vão sendo gerados, vida que transborda, como os rios que ela navega.

Em quase metade da letra somos empurrados por uma narrativa que, se não segue sempre em frente (há idas e vindas no percurso da personagem), vai nos levar, junto com ela, à desembocadura da jornada: "Ver Ipanema / Foi que nem beber jurema / Que cenário de cinema / Que poema à beira-mar". Não se trata, é claro, do fim do trajeto, porque o enfrentamento com as autoridades começa em seguida: "E não tem tira / Nem doutor, nem ziguizira / Quero ver quem é que tira / Nós aqui desse lugar".

A hipótese de ser banida, de ter de voltar com os filhos para o sertão de Quixadá, é apontada por ela como um apagamento de sua história. Retornar seria desfazer ponto a ponto aquilo que faz dela quem é:

> Será verdade
> Que eu cheguei nessa cidade
> Pra primeira autoridade
> Resolver me escorraçar
> Com a tralha inteira
> Remontar a Mantiqueira
> Até chegar na corredeira
> O São Francisco me levar
>
> Me distrair
> Nos braços de um barqueiro sonso
> Despencar na Paulo Afonso
> No oceano me afogar
> Perder os filhos
> Em Fernando de Noronha
> E voltar morta de vergonha
> Pro sertão de Quixadá

Atravessar rios, perder os filhos, afogar-se – são metáforas para a ideia de anulação do trajeto. Voltar ao ponto de partida seria eliminar sua história,

suas possibilidades (não só o passado, mas também o futuro): “Tem cabimento / Depois de tanto tormento / Me casar com algum sargento / E todo sonho desmanchar”.

Os versos finais, usados como refrão, reforçam o que foi dito na chegada à cidade, mas os termos mudam. Se antes o confronto possível é com a força da autoridade (o “tira” e o “doutor”), agora marca-se a disposição de enfrentar a força física: “Não tem carranca / Nem trator, nem alavanca / Quero ver quem é que arranca / Nós aqui desse lugar”.

Se Macabéa é a banida e Hermila a que volta para a cidade grande, a Violeira é aquela que se agarra e não vai embora. Há uma espécie de certeza de que esse é, *sim*, o seu lugar. A mesma certeza que podemos ver em Macabéa (quando Rodrigo S.M. sai da sua frente) ou em Hermila (não por suas palavras, mas por suas ações).

É atrás de novas oportunidades de vida que essas jovens migrantes vão. E o discurso moralizante e de controle das mulheres não as alcança, nem enquanto indivíduos, nem enquanto objetos da fala de um outro. “Reter o homem no campo” é o discurso – hoje já um tanto desgastado – de burocratas que não se dispõem a sair por um minuto sequer de suas confortáveis vidas urbanas. Boa parte do trabalho acadêmico ainda ecoa esse discurso, em que uma demanda acima de qualquer possibilidade de crítica (a necessidade de oferecer melhores condições de vida às populações do campo ou das pequenas cidades do interior) é contaminada por um viés de “contenção” que, em última análise, visa retirar a autonomia dessas pessoas. Vir para a cidade grande pode ser uma experiência emancipadora. E isso é ainda mais verdade para as mulheres.

Vale fazer um paralelo com o que Nancy Fraser observou sobre a mudança do trabalho agrícola familiar para o trabalho fabril assalariado, que a tradição marxista tende a definir simplesmente como “escravidão assalariada”. Se um camponês perde propriedade e autonomia ao se proletarizar, diz Fraser, é necessário pensar também na experiência de uma jovem que troca a “fazenda – com suas horas de trabalho indefinidas, supervisão paterna intrusiva e pouca vida pessoal autônoma – por uma cidade fabril, onde a intensa supervisão na fábrica era combinada com a relativa ausência de supervisão fora, bem como com a crescente autonomia na vida pessoal conferida pelo salário em dinheiro. Sob essa perspectiva, o contrato de emprego era uma liberação”.[143] Da mesma forma, as migrantes talvez busquem, na balbúrdia e no anonimato da cidade grande, um espaço de liberdade.

A Violeira, como Macabéa ou Hermila, traz as marcas do Nordeste (em seus traços, sua pele, seu sotaque, suas lembranças), mas não pode ser identificada apenas por isso, porque, em seu trânsito pelo Brasil afora e pelas ruas do Rio de Janeiro, ela vai adicionando significados à sua existência, tornando plural sua identidade. Tanto é plural que nos pegamos, em algum momento, a partir de algum ângulo de nossa própria pluralidade, nos identificando com ela – o que não aconteceria se ela nos fosse apresentada

apenas como a pobre migrante que a cidade grande engoliu. E é essa possibilidade de aproximação que causa estranhamento, que subverte o discurso hegemônico que fala sem parar dos perigos da cidade grande para as mulheres.

Ela certamente não é a representação de uma migrante nordestina, até porque os sonhos das inúmeras migrantes nordestinas não são iguais e não poderiam ser reduzidos a uma única experiência – redução que denota uma visão preconceituosa sobre as experiências de vida dos mais pobres. Ela é feita indivíduo, para que nos aproximemos de sua existência e percebamos as possibilidades por trás de cada jovem nordestina, ou cada jovem migrante.

142. CUNHA, Euclides da. *Obra completa*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 276.

143. FRASER, Nancy. "Beyond the master/subject model: on Carole Pateman's *The sexual contract*". In: *Justice interruptus:* critical reflections on the "postsocialist" condition. New York: Routledge, 1997, p. 230. (Tradução minha.)

“CONSTRUÇÃO”: A LÍRICA DO “COMO SE” – TRABALHO E HETEROTOPIA EM CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Sônia L. Ramalho de Farias

A arte de fato é o mundo outra vez,
tão igual a ele quanto dele desigual

Adorno

Em 1971, recém-chegado de seu exílio voluntário na Europa (Itália) – motivado pelas circunstâncias sociopolíticas do regime militar vigente no Brasil –, Chico Buarque de Hollanda lança o álbum *Construção*. Nele, insere-se a canção de título homônimo, cuja temática recorta verticalmente um dos motivos sociais constitutivos do complexo universo urbano representado de forma multifacetária ao longo da trajetória musical do autor: o mundo do trabalho, mais especificamente do trabalho na sua versão operária.[144] Considerando o conjunto da produção buarqueana, esse texto é o que evidencia de forma mais crucial as aviltantes relações entre capital e trabalho[145] e um dos poucos que flagra o trabalhador inserido, de forma efetiva, no *locus* do trabalho. A rarefação dessa inserção na totalidade da obra não significa, todavia, ausência de diálogos intertextuais acionados pela recorrência direta ou transversal ao tema em outras músicas do compositor.[146] Ao contrário, desde o LP de estreia (1966), ele se faz presente na figura similar à do protagonista de “Construção”, o personagem cujo nome e profissão vêm inscritos no título da sexta faixa do disco, “Pedro pedreiro”, datada de 1965. Este compartilha com o protagonista anônimo da música de 1971, além do ofício de operário da construção civil, as adversidades decorrentes dessa profissão degradada pelo sistema socioeconômico em que se inserem. Diferentemente, porém, de

“Construção”, em que o trabalhador é focalizado no seu *métier*, levantando as paredes sólidas/flácidas do edifício que está a construir, num desenho ao mesmo tempo lógico e mágico, o operário daquela outra canção não é dramatizado de forma direta exercendo seu ofício no espaço de trabalho. Encontra-se, em vez disso, na rua, “esperando o trem”, conforme vem obsessivamente reiterado na letra da música. O tema do trabalho desqualificado aparece reatualizado em “Linha de montagem” (1980, parceria com Novelli), deslocando-se agora o foco para o operário metalúrgico do ABC paulista, sem deixar de repisar alguns dos traços que caracterizam, por semelhança e diferença, a representação do tema nas músicas anteriores. Também é aludido por contraste ou inversão em “Bom tempo” (1968) e “Primeiro de maio” (1977, parceria com Milton Nascimento), por meio das relações contrastivas que mantém com o espaço do lazer, cuja configuração positiva acentua a negatividade de seu par antitético, no conjunto das composições em que é representado. Isso para não falar em canções que deslocam o trabalhador do espaço urbano, onde é majoritariamente tematizado, para o ambiente rural, a exemplo de “O cio da terra” (1977, com Milton Nascimento), “Assentamento” (1997) e “Levantados do chão” (1997, também com Milton Nascimento).

Mais do que elencar apressadamente algumas canções em que o trabalho é elemento recorrente (seja por reiteração, presença deduzida da tematização de seu oposto, ou inversão), o arrolamento acima tem a função de preparar o enfoque detalhado do tema em “Construção”. Busca introduzi-lo num universo mais amplo, cujas configurações específicas serão retomadas – dentro dos limites deste ensaio – no cotejo suscitado pela abordagem da música em pauta. O interesse é, desde logo, definir a formação discursiva do texto em questão a partir de outros textos do autor com os quais aquele mantém possíveis relações de intertextualidade. Procura-se observar, portanto, no processo de leitura da obra a reconfiguração do tema na rede de remissões textuais desencadeadas ao longo do processo composicional do autor, mesmo restringindo-se, por uma necessidade de verticalização da leitura, o cotejo intertextual a apenas algumas das composições aludidas.

Tal processo de reconfiguração intertextual pode ser constatado no próprio álbum *Construção*, em que a faixa de abertura, “Deus lhe pague”, instaura uma interlocução com a quarta faixa do disco, interagindo na constituição de seu discurso. Isso ocorre de maneira mais evidente na execução musical, por meio do deslocamento, para o final de “Construção”, das três últimas estrofes daquela faixa introdutória, o que forja uma continuidade entre as duas composições:

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

Na acoplagem do disco, a reiteração do excerto transcrito fornece ao ouvinte desavisado a impressão de tratar-se de uma só música, inclusive considerando-se a interpretação musical do fragmento de "Deus lhe pague", repetido com igual intensidade na coda de "Construção", conforme já acentuou um ensaísta da obra.[147] O diálogo intertextual que se estabelece entre as duas composições não se esgota, porém, nesse procedimento interpretativo. Ele parte das ilações engendradas tanto no arranjo musical como no teor da letra.

No primeiro caso, além do suplemento final reiterativo, o acompanhamento da trajetória do protagonista – do amor à morte, passando pelo trabalho da edificação do prédio – dá-se por uma intensificação gradativa de vozes, inclusive instrumentais. A voz individual do cantor, que abre a composição, desdobra-se – na intensificação da carga dramática da história do pedreiro, após o primeiro anúncio da sua morte pelo refrão do verso 17 – numa alternância de vozes que eclodem em coro a partir do verso 18, com o acompanhamento musical de instrumentos de corda e sopro, expandindo-se no coro que reitera as lamúrias da carpideira a vaticinar a morte na simulada liturgia de "Deus lhe pague". A encenação alusiva ao velório/enterro na estrofe final dessa música não deixa, portanto, de ecoar no desfecho trágico de "Construção": prefigura interdiscursivamente a morte do pedreiro.

No segundo caso, o da interpenetração da letra das duas canções, o elo mais visível da cadeia sintagmática é a alusão, em "Deus lhe pague", a uns certos "andaimes, pingentes, que a gente tem que cair" (terceiro verso da quarta estrofe), semantizando a falta de segurança no mundo do trabalho desqualificado como uma das condições adversas impostas, no decorrer do texto, ao eu lírico (desdobrado aqui, como em outras composições de Chico, numa configuração plural – "a gente"). Pode-se dizer, portanto, que, na relação entre as canções, o excerto de "Deus lhe pague" adquire, mais uma vez, a função de antecipação face aos acontecimentos narrados em "Construção". Funciona, igualmente ao outro exemplo citado, como uma espécie de prolepse[148] intertextual, recurso mediante o qual se traça no primeiro texto o destino do protagonista dessa última composição. Pois é justamente de um desses andaimes que o pedreiro anônimo de "Construção", durante uma jornada estafante de trabalho e sob o efeito do álcool, despenca

efetiva e vertiginosamente para a morte, feito um "pacote flácido", "tímido", "bêbado", conforme as possibilidades de atualização semântica instauradas pelo jogo do texto[149] ao longo de sua composição. Como diz apropriadamente Charles Perrone, observando a intertextualidade entre as duas músicas:

> Em um nível estritamente referencial, "Construção" pode ser interpretada como uma elaboração de uma das adversidades descritas em "Deus lhe pague". [...] A inegável associação dessas duas canções constitui um exemplo de intertextualidade sustentada pela interpretação musical.[150]

Há ainda, no entanto, outro elemento da cadeia verbal de "Deus lhe pague" que se projeta na letra de "Construção" e aponta para diferentes possibilidades de concretização das situações adversas elencadas naquela canção. É a alusão, na primeira faixa do disco (segundo verso da terceira estrofe) ao amor malfeito, feito às pressas, antes da partida do sujeito, provavelmente em direção ao trabalho. Essa situação é corroborada em "Construção" por meio da intercambialidade dos termos que assinalam o ato do amor e configuram seus protagonistas no deslizamento dos significantes na cadeia paradigmática da canção:

Amou daquela vez como se fosse a última/o último/máquina
Beijou sua mulher como se fosse a última/a única/lógico

As diferentes alternativas para configurar o ato do amor, a mulher amada e o protagonista apontam para uma avidez de despedida na execução do ato amoroso (a última, o último, a única), o que nas relações intratextuais já indicia a iminência da morte antes mesmo de ela ser indicada no refrão. Apontam também, simultaneamente, para a mecanização desse ato executado às pressas, no ritmo "lógico" da máquina. O que equivale a dizer que o amor é rapidamente absorvido pela engrenagem social do trabalho na qual o operário é metaforizado em máquina, conforme se pode ver no paralelismo dos seguintes versos de "Construção":

Subiu a construção como se fosse máquina
Amou daquela vez como se fosse máquina

A mecanização do trabalho alienado e reificante, tema central de "Construção", contamina, pois, nos dois textos em confronto, a relação amorosa, estendendo-se, no caso particular dessa derradeira composição, à relação familiar como um todo, uma vez que a singularização do afeto que dispensa a cada um dos filhos – individualizados no intercâmbio

paradigmático dos termos como “único[s]/pródigo[s]” – traz a mesma marca da despedida prenunciadora do desfecho final. Poder-se-ia dizer, portanto, que a articulação entre o universo automático do trabalho e o universo do afeto estanca a dimensão emocional pela qual “Eros [...] se insinua na expectativa da *mímesis*”,[151] impossibilitando que o personagem se reconheça como sujeito da ação amorosa, da mesma forma que não se reconhece como sujeito do ofício que mecanicamente executa. Em ambos os casos, sua subjetividade fragmenta-se no relacionamento com o mundo, atualizando-se por meio de alteridades distintas e superpostas, por múltiplos deslocamentos identitários, por meio dos quais é representado no texto. Essas representações recobrem tanto o campo semântico da realeza (príncipe), projetando, via ironia, o operário numa classe social hierarquicamente oposta à sua, como o nivela a objeto relacionado à engrenagem do lucro capitalista (máquina), ou tido como um entrave a essa engrenagem, e que por isso mesmo pode ser descartado (pacote flácido/tímido/bêbado). Sem contar com outras formas heteróclitas pelas quais passa a ser designado nas várias conexões engendradas no processo de reordenação dos elementos fonéticos e lexicais da música, forjando o perfil do protagonista a partir de inusitadas correspondências, que vão sendo reconfiguradas no deslizamento dos significantes na cadeia paradigmática do texto (tímido, náufrago, bêbado, último, sólido, próximo, lógico). Essas propriedades sêmicas contraditórias e entrelaçadas concernem não apenas à representação do operário, mas igualmente à representação do seu espaço de trabalho. Basta conferir, na transcrição abaixo, as alternâncias das proparoxítonas no final de cada verso, que ampliam e transgridem a fixidez do corpo da canção, composta de 41 versos dodecassílabos. Incluem-se entre eles o refrão reiterativo da morte do pedreiro, a separar a canção em duas séries de quatro estrofes e um sexteto final,[152] em que são enfeixados e recombinados os segmentos das oito estrofes, obedecendo ao mesmo princípio de aleatoriedade característico da composição como um todo:

Amou daquela vez *como se* fosse a última
Beijou sua mulher *como se* fosse a última
E cada filho seu *como se* fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção *como se* fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Sentou pra descansar *como se* fosse sábado
Comeu feijão com arroz *como se* fosse um príncipe
Bebeu e soluçou *como se* fosse um náufrago
Dançou e gargalhou *como se* ouvisse música

E tropeçou no céu *como se* fosse um bêbado
E flutuou no ar *como se* fosse um pássaro
E se acabou no chão *feito um* pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público

[...]

1. OS ESPAÇOS HETEROTÓPICOS DE "CONSTRUÇÃO"

Anunciada nos fragmentos de "Deus lhe pague", que repercutem, segundo foi visto, na estrutura de "Construção", a instância discursiva dessa última música assume a mesma forma circular de heterorregulação da existência humana já constatada por Adélia Bezerra de Meneses[153] a propósito de "Deus lhe pague":

> Desde a "certidão pra nascer" do segundo verso, até a alusão ao enterro, do final do poema (mulher carpideira, moscas, paz derradeira), nada pertence ao sujeito (sujeito?), pois ele tudo agradece a outro. "Deus lhe pague" é, assim, o poema da heterorregulação por excelência.

A reconfiguração desse procedimento heterorregulativo no espaço do trabalho em "Construção", que perpassa o tema do texto e dá forma à sua construção poética, possibilita sua caracterização – e isso, de resto, vale também para o texto matriz com o qual vem sendo confrontado – como um espaço heterotópico. O termo é utilizado no sentido que lhe confere Foucault, ao definir, no ensaio "De outros espaços", as heterotopias na sociedade contemporânea, por oposição aos espaços irreais das utopias, como sítios reais, ao mesmo tempo físicos e mentais, que podem assumir princípios e funções diversificadas[154] a partir de sua inserção em uma determinada sociedade, constituindo-se como espaços da alteridade, nos quais se justapõem vários espaços irredutíveis uns aos outros. Enquanto as utopias, na sua configuração irreal, apresentam uma "relação analógica direta ou invertida com o espaço real da sociedade", as heterotopias, formadas "na própria fundação da sociedade", "são algo como contrassítios, espécies de

utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais [de uma] dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos”.[155] A heterotopia se configura, portanto, para Foucault, como uma forma de classificação espacial que reúne múltiplas representações conflitantes, em contraposição ao espaço harmônico da utopia. Tal multiplicidade de representações diz respeito tanto à incompatibilidade dos espaços amalgamados no sítio heterotópico quanto aos elementos heteróclitos que nele se agrupam, só sendo possível pensar esse agrupamento considerando-se a desconstrução do discurso engendrada pelas heterotopias, por contraste com a ordenação discursiva possibilitadora das maravilhosas e quiméricas fábulas nas utopias. Pois, no dizer do autor, em ensaio onde tangencia pioneiramente a questão, há uma desordem pior do que aquela do incongruente e da aproximação do discordante: “a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão [...] do heteróclito”.[156] Ou na abrangência da citação abaixo:

> As utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso e liso: abrem cidades de vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis, mesmo que o acesso a eles seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruínam a “sintaxe”, e não apenas a que constrói as frases, mas também a que, embora menos manifesta, faz “manter em conjunto” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. É por isso que as utopias permitem as fábulas e os discursos: elas situam-se na própria linha da linguagem, na dimensão fundamental da fábula: as heterotopias [...] dessecam o assunto, detêm as palavras sobre si mesmas, contestam, desde a raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem os mitos e tornam estéril o lirismo das frases.[157]

No mundo heterotópico do trabalho em “Construção”, dramatizado por um discurso circular e repetitivo em que as reiterações frequentemente se desarticulam pela alternância aleatória dos termos que as constituem, as desconcertantes e cambiantes representações perpassam as experiências vivenciadas pelo protagonista anônimo em múltiplos e antagônicos espaços sobrepostos, solapando a linguagem do lirismo estéril: desde o espaço privado do lar, onde o afeto, vivenciado como despedida, é estancado (pela imediatez da vida, pela premência na execução do ofício mecanizado, pela correlação,

via metáfora da máquina, entre o ato de amar e o ato do trabalho), até o espaço do passeio público, no qual o pedreiro, após alçar o metafórico voo do pássaro, despenca reificado em pacote, flácido, tímido, bêbado, atrapalhando o tráfego e o sábado. Isto é, contrariando o espaço de lazer da sociedade capitalista, representado pelo sábado, e desordenando a ordem pública burguesa, ao cair "na contramão", o que não deixa de atualizar um dos princípios da heterotopia, na concepção de Foucault: a inversão ou suspensão da ordem oficial. Tais representações passam ainda pelo espaço fechado do edifício que o operário está a construir. Um local que se configura simultaneamente como uma heterotopia de controle, uma "ordem de opressão", e de exclusão.[158] Nela, o protagonista se encontra ao mesmo tempo dentro do sistema capitalista de trabalho e à sua margem. Seu acesso a esse sistema se reduz a uma função de obreiro desqualificado, sendo dele excluído, antes mesmo de sua morte, pela expropriação dos frutos de seu trabalho, ou seja, dos bens de produção. Sendo a heterotopia um espaço real, mas muitas vezes fora dos lugares aceitos pelo *mesmo*, ela também pode se constituir como espaço do *outro*. Assim, a única possibilidade de inserção do personagem de "Construção" no seu espaço de trabalho é como um excluído, um alienado, um *outro*. Pode-se resgatar nessa alteridade o sentido etimológico do termo alienação (do latim *alienus*, "de outro"), como já destacaram alguns intérpretes do autor,[159] a propósito dessa e de outras canções de Chico, sobretudo "Deus lhe pague", em que o processo de autorregulação parece ser mais acentuado. Não é à toa que em um dos versos de "Construção" o protagonista seja configurado como "o próximo", ou seja, uma terceira pessoa, e que, na totalidade da estrutura analógica do texto, a partícula do "como se" (a qual retomaremos adiante) engendre diferentes e intercambiáveis configurações semânticas para encenar suas ações, percepções e o efeito delas decorrentes, nas sucessivas metamorfoses do sujeito inscritas na linguagem poética. Uma imagética particular paradoxal – "seus olhos embotados de cimento e lágrima" – traduz a justaposição de dois espaços configuradores da vivência heterotópica do sujeito: o espaço exterior do prédio em construção, cuja matéria concreta contamina seu espaço interior, a subjetividade do eu, efetivada em choro. A substituição do termo lágrima por tráfego, no segmento alternativo da canção – "Seus olhos embotados de cimento e tráfego" –, acentua a superposição espacial, condensando duas exterioridades: o espaço do prédio e o local da morte do personagem, o espaço público e caótico da rua, perspectivados pela visão embotada do operário.

O drama existencial do pedreiro não é representado, no entanto, apenas na dimensão espacial da heterotopia. Ligados a essas espacialidades heterotópicas, em que a linguagem parece se desarticular na desorganização do incongruente, como será retomado adiante, surgem determinadas configurações temporais, pequenos momentos, pequenas parcelas de tempo por meio das quais se atualiza, ainda na concepção foucaultiana, um dos princípios da heterotopia: a heterocronia. A dimensão heterocrônica aponta,

nas palavras do autor, para “uma certa ruptura do homem com a sua tradição temporal”. E é essa ruptura que assinala o auge funcional de uma determinada heterotopia. Não é à toa que o filósofo assinala o cemitério como uma heterotopia particularmente significativa, já que é um espaço heterotópico que se inicia na “peculiar heterocronia” da morte e “na entrada dessa quase eternidade cujo permanente fado é a dissolução, o desaparecimento até”.[160]

Em “Construção”, há três significativos momentos na trajetória do protagonista que, articulando-se com os espaços heterotópicos, caracterizam heterocronias. O primeiro, configurado logo na primeira estrofe da canção, assinala a despedida do pedreiro do seu espaço familiar (mulher e filhos), causando uma ruptura que, conforme já foi visto neste ensaio, indicia a morte do personagem no desfecho da música. As imagens representativas dessa ruptura amalgamam campos semânticos díspares, apontando para sua incompatibilidade: afeto e ação robotizada, amor e máquina, Eros e Tânatos, espaço familiar e espaço do trabalho. O segundo momento diz respeito ao descanso momentâneo do almoço, pequena pausa do trabalho, espaço de tempo intervalar entre ele e o lazer (impossibilitado no texto pelas forças de controle da mais-valia capitalista). Essa pausa não é apenas uma breve suspensão do labor para garantir a reposição de energia desperdiçada na construção do edifício e assegurar a sobrevivência do trabalhador. Significa também uma possibilidade momentânea de evasão da rotina cotidiana e massacrante, uma ruptura com a realidade do trabalho, ou seja, com a sua tradição temporal, que, por um instante, parece desrealizar-se pela ação do imaginário[161] textual. Vejam-se as duas estrofes indiciadoras dessa possível desrealização:

> Sentou pra descansar *como se* fosse sábado
> Comeu feijão com arroz *como se* fosse um príncipe
> Bebeu e soluçou *como se* fosse um náufrago
> Dançou e gargalhou *como se* ouvisse música
> Sentou pra descansar *como se* fosse um príncipe
> Comeu feijão com arroz *como se* fosse o máximo
> Bebeu e soluçou *como se* fosse máquina
> Dançou e gargalhou *como se* fosse o próximo

Em quase todos os versos das estrofes em destaque, os símiles engendrados pelo “como se” criam uma semântica alheia ao campo do trabalho: *sábado*, *príncipe*, *música*, *máximo*. Combinadas às ações de *descansar*, *comer*, *beber*, *dançar*, *gargalhar*, *ouvir música*, elas revelam, à primeira vista, uma conotação positiva, ímpar na figuração negativa do texto, caracterizando uma dissonância lexical face à negatividade do mundo heterorregulado em que o operário labora e ao qual os termos destacados parecem, de forma irônica, se contrapor. Até o sábado, dia em que, de fato, trabalha, ou seja, dia em que o descanso lhe é negado, e que o seu corpo

morto atrapalha como um estorvo,[162] no desfecho trágico da música, adquire aqui ironicamente o sentido que lhe é subtraído no contexto da construção do edifício: o de descanso. É como se de repente se abrisse para o sujeito de "Construção" uma possibilidade de usufruir o seu momento num tempo de lazer imaginário, numa dimensão temporal fugaz,[163] tal qual ocorre, de maneira utópica, com o proletário de "Bom tempo" e de "Primeiro de maio". Nessas canções o domingo e o feriado do dia do trabalho constituem pausas heterocrônicas a suspender a regularidade opressiva do tempo no mundo que cotidianamente os condiciona e massifica, conforme será visto mais adiante. Em "Construção", no entanto, a introdução dos símiles "náufrago" e "máquina" a regular a comparação paralelística das ações do sujeito no terceiro verso de cada uma das estrofes em destaque – "Bebeu e soluçou como *se* fosse um náufrago", "Bebeu e soluçou como *se* fosse máquina" – reintroduzem o sema do trabalho mecânico conotado à imagética da morte, impossibilitando a plena realização da heterocronia como intervalo transgressor ao sítio heterotópico do trabalho alienado. Ao contrário, a aparente libertação motivada pelo estado de embriaguez do protagonista termina redundando em sua morte. É sob o efeito do álcool que ele alça o voo do pássaro que o arremessa em direção ao asfalto. Tem-se, aqui, mais uma vez, uma contaminação de sítios irredutíveis e amalgamados: da flutuação no espaço etéreo, transparente e fluido do alto, o espaço do cimo, dos pícaros, conotando o voo livre da ave, o pedreiro é projetado ao espaço caótico do baixo, do trânsito, da pedra dura do asfalto, agonizando no passeio público. No desgoverno da queda, acentua-se a desorganização da linguagem. Todas as imagens se embaralham, intensificando as combinações inusitadas, como a registrar, em novas conexões, a justaposição de dois outros espaços díspares: o interior e o exterior, o que traduz as sensações e percepções subjetivas do indivíduo no momento da queda e o espaço exterior, cuja dura realidade contradiz essa interioridade. Tome-se como exemplo os últimos versos que registram a queda e a agonia da morte:

> E tropeçou no céu *como se* ouvisse música
> E flutuou no ar *como se* fosse sábado
> E se acabou no chão *feito um* pacote tímido
> Agonizou no meio do passeio náufrago
> [...]
> Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
> Sentou pra descansar *como se* fosse um pássaro
> E flutuou no ar *como se* fosse um príncipe
> E se acabou no chão *feito um* pacote bêbado

Nos versos acima, deslocam-se para o espaço da queda e da morte alguns dos termos que na breve heterocronia do almoço apontavam para a possibilidade de lazer, em contraposição ao espaço do trabalho: música, sábado, príncipe, bêbado. Fecha-se, assim, o círculo da vida com o ato

regulador da morte a insinuar-se no passeio público metamorfoseado em passeio náufrago. O estado de embriaguez neutraliza a possibilidade de transgressão órfica nele contida, aqui e em outras canções de Chico que tematizam a boemia e a malandragem, para converter-se no designativo da reificação: pacote bêbado. Por sua vez, o símile designativo da nobreza, príncipe, ao imiscuir-se no campo semântico do trabalho braçal e desqualificado, conectado por contiguidade à esfera da morte, revela toda a ironia dessa efetiva e metafórica escalada para o alto, dessa ascensão irônica, que redunda numa flutuação para a morte, a reiterar-se no refrão final. A morte constitui, aliás, a terceira e radical heterocronia de "Construção", para a qual as demais terminam convergindo. Como perda da vida, ela afasta definitivamente o protagonista da sua tradição temporal, mergulhando-o na dissolução em que o tempo não conta mais. É justamente contra o signo dessa dissolução, anunciada sob a égide do trabalho operário, conectado a sofrimento, dor e morte, que se inscreve a utopia de "Bom tempo" e "Primeiro de maio", com as quais "Construção" se relaciona por contraste.

2. O ESPAÇO UTÓPICO DE "BOM TEMPO" E "PRIMEIRO DE MAIO": UMA PAUSA HETEROCRÔNICA NA ORDEM DO TRABALHO

O próprio título de "Bom tempo" indicia a heterocronia que suspende a "ordem infeliz" do trabalho, para utilizarmos aqui uma expressão de Renato Janine Ribeiro.[164] O bom tempo aí aludido não é apenas o tempo físico, aquele de favoráveis condições atmosféricas cujo prenúncio está nos elementos e sinais da natureza (brisa, passarinho) interpretados pelos profissionais do mar (marinheiro, pescador): "Um marinheiro me contou / Que a boa brisa lhe soprou / Que vem aí bom tempo / O pescador me confirmou / Que o passarinho lhe cantou / Que vem aí bom tempo". Esse tempo é também o momento propício ao ócio e ao lazer, simbolizado pelo domingo. Constitui, pois, uma fugacidade intervalar que rompe com a ordem da tradição temporal do trabalhador. E deságua, simultaneamente, numa utopia, num *locus amoenus*, "[...] numa praia dourada / Que dá num tal de fazer nada / Como a natureza mandou". Vale transcrever os excertos da música que traduzem significativamente essa relação antitética engendrada pelo eu lírico entre a labuta diária reguladora da rotina do trabalho e o tempo/espaço que a contradizem:

Dou duro toda semana

Senão pergunte à Joana
Que não me deixa mentir
Mas, finalmente é domingo
Naturalmente, me vingo
Eu vou me espalhar por aí
[...]
Ando cansado da lida
Preocupada, corrida, surrada, batida
Dos dias meus
Mas uma vez na vida
Eu vou viver a vida
Que pedi a Deus

Os ingredientes imprescindíveis ao usufruto do lazer são a alegria e o amor, associados ao samba e ao futebol (escutado no radinho de pilha), estes, elementos emblemáticos do desejo nacional. Tais ingredientes contrapõem-se na canção ao espaço citadino do trabalho, que se faz aqui representar pelos efeitos dele decorrentes: cansaço e dor: “No compasso do samba / Eu disfarço o cansaço / Joana debaixo do braço / Carregadinha de amor / [...] / [...] a alegria batendo no peito / O radinho contando direito / A vitória do meu tricolor”. Ao entrelaçar lazer, amor e felicidade, “Bom tempo” não só antecipa por inversão a incongruência entre a dimensão afetiva e o mundo do trabalho em “Construção”, como a trajetória percorrida pelo eu lírico é inversa à do operário daquela outra canção: “Lá no alto / O sol quente me leva num salto / Pro lado contrário do asfalto / Pro lado contrário da dor”. O salto do alto que afasta o trabalhador do asfalto e o projeta na dimensão temporal da heterocronia e no espaço utópico da praia ensolarada se dá na contramão da queda que, na composição posterior, precipita o pedreiro para a morte no passeio público. Assim, por meio da fábula quimérica do operário em tempo de lazer e na perspectiva de um lirismo ingênuo, o discurso de “Bom tempo” constrói uma ordenação mítica e harmônica do mundo, típica das utopias. Tal ordenação reflete-se, inclusive, na simplicidade da forma poética, na organização linear da linguagem, nas imagens convencionais, sem os deslocamentos semântico-formais e os jogos imagéticos responsáveis pelas heterotopias de “Construção”.

No entanto, embora não contenha uma proposta de reconstituição do social ou do político por via da felicidade coletiva, mediada pela ação do amor/afeto – a exemplo de outras canções de Chico, como “A banda” (1966), “Valsinha” (1970), “O que será” (1976), “Geni e o Zepelim” (1977/1978), entre outras –, e não obstante passe longe da veemência estético-ideológica das chamadas canções de protesto do autor, “Bom tempo” não deixa de oferecer uma possibilidade de transgredir utopicamente a ordem estabelecida. Sobretudo pela conjunção de dois elementos impossibilitados na heterotopia de controle de “Construção”: Eros e lazer. Excluindo a esfera negativa do trabalho, ambos passam a ser responsáveis pelo afastamento da dor, pela experimentação de um momento de felicidade, mesmo

restringindo-se este a um estado simples de felicidade usufruído no âmbito individual, ou melhor, na relação a dois, no caso, na do casal de protagonistas. A utopia do texto inverte, pois, projetivamente, e transgride nessa inversão, via mediação de Eros, o espaço heterotópico do trabalho em "Construção", e com ele, o próprio espaço real da sociedade capitalista, em que "o trabalho [...], ao longo dos últimos quatro séculos, constituiu o paradigma da moralização, opondo-se aos prazeres, ao gasto, ao desfrute, ao gozo".[165]

Ademais, a composição musical não se esgota nesse nível de leitura, isto é, nessa fábula quimérica consoladora, tecida em termos individuais. Considerando o contexto sociopolítico de sua produção, o do regime ditatorial vigente no país, cuja repressão se intensifica pela implantação do AI-5, em 1968, mesmo ano de produção da música, o bom tempo anunciado pela natureza não deixa de se contrapor, como promessa futura, ao *status quo*, como forma de resistência ao presente opressor. Atualiza, assim, a "função contraideológica" apontada por Affonso Romano de Sant'Anna,[166] a respeito da utopia musical em Chico. Poder-se-ia dizer, pois, que o contexto de produção da obra constitui-se como um interlocutor não dramatizado textualmente, mas pressuposto, com o qual o texto parece dialogar, como ocorre com outras canções do compositor, cujo exemplo paradigmático é "Cálice" (1973). No caso de "Bom tempo", a interlocução não é encenada em nenhum nível da composição, diferentemente daquela outra música, cuja semântica da repressão insinua-se nos termos homófonos, no jogo paronomástico da linguagem verbo-musical e nas metáforas alusivas àquele momento histórico. No texto em pauta, o diálogo com o contexto pressuposto é resgatado no apagamento de suas marcas, por uma presença deduzida de uma ausência que é contrária à semântica textual, a partir mesmo dos semas do título, que não deixam de apontar sub-repticiamente para um outro sentido – oposto –, alusivo às circunstâncias sociopolíticas de sua produção. Se, como diz Iser a propósito do estatuto do ficcional, no sentido amplo do termo, a formação de imagens "depende da ausência daquilo que aparece na imagem",[167] a configuração imagética de "Bom tempo" invoca indiretamente, sem se esgotar nessa invocação, a partir do duplo sentido do título da música, aquilo que foi subtraído, negado, da (na) cena musical. Ou seja, "o que é encenado é a aparição de algo que não pode tornar-se presente".[168] Opera-se, assim, em última instância, por um processo de subtração/negação textual, que é, de resto, peculiar a toda produção literária, o trânsito entre o individual e o social, entre o discurso utópico amoroso e sua conexão indireta à situação histórico-política do país. Ou, nas palavras de Renato Janine,[169] dá-se "a conversão [...] do íntimo e do pessoal no coletivo e no social". Considerando-se aqui tal hipótese, toma-se a construção poética não como reflexo invertido das contingências contextuais, mas como uma possibilidade de encenação da realidade extratextual, uma forma específica de representação social desviante, atestando, assim, a ancoragem da mimese artística na sociedade, com a qual estabelece relações de aproximação e

diferença.[170] Ao se levar em conta essa ancoragem, pode-se compreender a articulação entre utopia lírica e transgressão, recorrendo-se ao conceito de "utopia-oximoro" ou "utopia paradoxal" de Renato Janine Ribeiro, para quem

> A utopia [...] – seja ela poética (e épica), seja científica – bloqueia o eu. No conflito entre o indivíduo e a sociedade, fica com esta última. Não tem como dar espaço à liberdade pessoal ou individual. A felicidade decorrerá de uma rearticulação do sistema, não das escolhas que cada um efetue. Daí que a questão da escolha seja depreciada, reduzida a um desdenhado individualismo, e temas como o do planejamento e o da felicidade adquiram importância bastante grande. Aliás, a felicidade utópica curiosamente opera mediante uma redução dos prazeres – ou, o que dá na mesma, pela exaltação dos prazeres simples, como a água pura e límpida, nunca o álcool. (Renato Janine Ribeiro, p. 165)

Suscitadas a propósito da releitura da questão da utopia na obra de Chico Buarque, as considerações de Janine partem da compreensão do conceito de utopia em Thomas Morus, remontando-o em última instância a *A República*, de Platão, sem deixar de incidir sobre o discurso político – e épico – brasileiro, no contexto de redemocratização do país. Discurso esse tomado no seu prosaísmo autoritário e conservador como pano de fundo contra o qual reverbera o lirismo buarqueano. No caso de Morus, o interesse do ensaísta é, sobretudo, contrapor a noção de utopia épica como expressão de um Estado totalitário – regido pela ordem e pela lei, pela moralização hipócrita e repressora, incidindo inclusive sobre a repressão sexual que opõe sexo e trabalho – a uma noção do termo que, na lírica do compositor em foco, transgride justamente os valores em que se assenta a organização de tal Estado. Portanto, constitui-se como transgressão à utopia épica. Daí seu paradoxo:

> [...] *a transgressão é justamente o que formula a utopia de Chico Buarque*. No seu pensamento, a ordenação justa e boa do mundo, que é a ideia de utopia, passa por aí. Eis o paradoxo, o conflito, a contradição: a ideia de utopia é sempre uma ideia de ordem, de organização. Mas, em Chico Buarque, a instauração da justiça e da vida boa exige intensificar a transgressão. Aliás, a própria justiça [...] só faz sentido se tiver como base a felicidade, e essa inclui sexo e transgressão. *A boa lei só existirá se for baseada na quebra da lei*. Ou, se quiserem, a boa lei

social só poderá ser fundada na quebra da lei moral, sexual.[171]

Lançada nove anos depois de "Bom tempo", e seis após "Construção", "Primeiro de maio" volta a tematizar as relações conflitantes entre a mais-valia do trabalho operário e o lazer produtivo, reatualizando o discurso utópico, a "utopia paradoxo", daquela primeira canção e, por contraste, a heterotopia da segunda. Como em "Construção", a perspectiva incide sobre uma terceira pessoa, num processo similar de amalgamento entre o lírico e o narrativo, característico de várias composições de Chico. O enfoque, no entanto, é deslocado para o trabalho fabril. E o texto ressemantiza o tempo/espaço do descanso do operário, mantendo com variações, que incluem uma acentuada abertura para o mítico, os mesmos motivos constitutivos da ruptura heterocrônica que transgride, pela mediação de Eros, a ordem do trabalho alienado no texto de 1968. De forma similar a "Bom tempo", a heterocronia de "Primeiro de maio" já está contida no título da música, indicador do feriado nacional do dia do trabalho. Ela é corroborada nas três estrofes da canção, cujos primeiros versos abrem-se justamente para essa ruptura com a tradição temporal do trabalhador, propiciando, consequentemente, o usufruto do amor, o que possibilita o restabelecimento da dimensão afetiva – subtraída de "Construção" – na esfera da mimese poética da composição em pauta:

Hoje a cidade está parada
E ele apressa a caminhada
Pra acordar a namorada logo ali
[...]
Quando a sirene não apita
Ela acorda mais bonita
[...]
Hoje eles hão de consagrar
O dia inteiro pra se amar tanto

Da contraposição entre as duas instâncias, a do labor mecânico e reificante e a pausa para o ócio criativo, engendram-se as metáforas textuais indicativas do processo de transformação do casal operário no tempo/espaço do lazer: a metáfora do artesão e a da tecelã. De elementos subordinados ao processo da engrenagem industrial (ver "Linha de montagem"), os protagonistas convertem-se em sujeitos de suas ações, numa outra esfera, a do trabalho artesanal, em que ele passa a ser "[...] senhor das suas mãos / E das ferramentas", e ela considera "[...] bendito o fruto do suor / Do trabalho que é só seu", conforme consta na primeira e segunda estrofes dedicadas respectivamente a cada um dos protagonistas. A heterocronia possibilitadora do trabalho artesanal do qual os operários são agentes abre-se para uma outra cena, a da sexualidade, já contida ambiguamente nas "ferramentas" de que o homem é senhor, redimensionando o valor do ofício do trabalhador artesão

na mesma linha interpretativa que liga metaforicamente sexo e trabalho em "O cio da terra", a começar pelo título dessa última canção, na qual "a lavoura é pensada a partir da sexualidade: trabalhar, lavrar a terra, fecundá-la, amá-la".[172] Essa articulação entre trabalho produtivo, positivamente resgatado, e fecundação é, assim, reencenada em "Primeiro de maio", coincidentemente lançada no mesmo ano daquela outra produção (ambas, como já foi registrado anteriormente, em parceria com Milton Nascimento):

> Hoje eles hão de consagrar
> O dia inteiro pra se amar tanto
> Ele, o artesão
> Faz dentro dela a sua oficina
> E ela, a tecelã
> Vai fiar nas malhas do seu ventre
> O homem de amanhã

Deslocado da fábrica, na estrofe final, para o corpo feminino, o trabalho assume uma dimensão humana, gestando hoje o homem de amanhã. Nessa confluência entre presente e futuro, Adélia Bezerra de Meneses localiza a abertura do poema para a utopia, ancorada no discurso mítico, "sustentando o 'princípio Esperança'", tal qual configurado no mito de Pandora, ao qual a ensaísta recorre – contrapondo as duas versões gregas desse mito, a de Hesíodo (que traz uma concepção negativa da Esperança, como consolo e inação), e a helenística, posterior àquela (em que se associa à felicidade) – para localizar a dialética da Esperança e acompanhar suas duas figurações na obra de Chico Buarque:

> [...] a Esperança na sua face negativa, que, no limite, induz à passividade e à inação (cf. a crítica contundente ao eterno esperar de "Pedro pedreiro"; ou a de "Bom conselho", reversão da sabedoria proverbial: "Quem espera nunca alcança"); e a Esperança na sua dimensão positiva, a tensão para algo que ainda não aconteceu [...]: a utopia de "O que será" – tensão para um futuro absoluto; ou a utopia de "Primeiro de maio" – proposta de um presente prenhe de futuro. Nesses dois últimos exemplos, trata-se de uma Esperança que não é consolo, mas que dá sentido à história.[173]

A paradoxal reinserção da história via mito, incidente na vertente utópica do compositor, na interpretação de Adélia Bezerra de Meneses, pode ser articulada à noção de transgressão via utopia-oximoro, na leitura de Renato Janine. Ambas as noções confluem para a conjunção entre o lirismo utópico buarqueano e a possibilidade de transformação social que aí se anuncia via

Eros.

Essa transformação é negada tanto no espaço heterotópico do trabalho em “Construção” como na canção que prefigura o destino do personagem análogo no poema de 1965, “Pedro pedreiro”, canções que podem ser lidas como contrafaces irônicas da utopia-oximoro das outras duas com as quais estão aqui sendo confrontadas. Se as ações do primeiro protagonista redundam em imobilidade, em impossibilidade de reversão do destino trágico, desaguando na extrema forma de imobilidade que é a heterocronia da morte, as do segundo estancam no ato redundante de uma espera inútil, que se esgota em si mesma. Espera cujo compasso forja o ritmo repetitivo da composição musical e que é também prenunciadora, entre todas as possibilidades positivas nela contempladas (o sol, o trem, o aumento salarial, o carnaval, a sorte, o bilhete da loteria, a festa, o dia de voltar para o Norte), da morte. Vejam-se os seguintes versos das duas últimas estrofes, em que o ato de esperar é arrematado num exasperante encadeamento anafórico dos motivos reiterados ao longo da canção:

Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento para o mês que vem
Esperando um filho pra esperar também
Esperando a festa
Esperando a sorte
Esperando a morte
Esperando o norte
Esperando o dia de esperar ninguém
Esperando enfim nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita
Do apito do trem

Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
Que já vem, que já vem, que já vem...

A circularidade anafórica da canção traduz no nível formal da música o impasse de uma existência que se estanca no próprio ato da espera, atualizando, portanto, o outro aspecto semântico da dialética da esperança, tal como proposto por Meneses: a esperança enquanto ideologia consoladora, reprodutora da miséria. Assim, no contexto reificador de “Pedro pedreiro”, a gestação de um filho contraria o advento utópico da esperança como formulada em “Primeiro de maio”, na pausa heterocrônica do lazer. De maneira correlata a “Construção”, o espaço heterotópico do trabalho inviabiliza Eros, articulando-o contrastivamente a Tânatos. É, todavia, a partir desse contraste, encenado como fingimento artístico a se desnudar no próprio ato da encenação, que se constrói um outro espaço: o espaço poético da lírica,

que, no jogo do texto, se atualiza pela partícula analógica do “como se”, pela qual o mundo capitalista do trabalho é ao mesmo tempo tematizado e posto entre parênteses pela ação transgressora do imaginário que o desrealiza enquanto produto da mimese.

3. O ESPAÇO POÉTICO DO “COMO SE”: AS TRANSGRESSÕES DA LÍRICA NO JOGO DO TEXTO

A partícula conjuntiva do “como se” é vista pelo teórico alemão Wolfgang Iser, em vários de seus ensaios,[174] como forma de caracterizar um dos processos responsáveis pelo fingimento ficcional, o do autodesnudamento ou autoevidenciação da ficcionalidade. Ao lado de dois outros mecanismos que o autor nomeia como atos de fingir no jogo do texto, a seleção e a combinação,[175] o “como se” assinala a configuração do “pôr entre parênteses” dos campos de referência extratextuais,[176] suspendendo, assim, os critérios naturais relativos ao mundo representado: “[...] o parêntese implica que o mundo aí posto não é um objeto graças a si mesmo, mas objeto de uma encenação [...]”.[177]

Mediante esses três processos, a realidade selecionada e reduplicada ficcionalmente é transgredida pela ação desrealizadora do imaginário, passando a ser concebida – por um acordo tácito entre leitor e autor, no processo de interação entre aquele e o texto – como um mundo desrealizado pelo fingimento: um mundo do “como se”. O “como se” constitui, assim, um ato peculiar de duplicação, na medida em que põe em evidência o próprio processo ficcional ao explicitar o “caráter irreal do mundo do texto”, a conversão do mundo resultante da seleção e da combinação em “pura possibilidade”.[178] Indica-se, pois, nessa travessia de fronteiras intramundos, que o que foi reduplicado no texto fictício significa algo diverso daquilo que diz: “O ‘como se’ – a evidenciação de que algo deve ser tomado apenas ‘como se’ fosse aquilo que designa – indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja”. A partícula da frase condicional assinala ainda a transformação do mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído em “metáfora de algo a ser concebido”[179] textualmente. O fingir, portanto, não sendo deduzível da realidade repetida na obra, aciona a ação do imaginário, sendo o estatuto ficcional definido justamente por uma relação triádica, fictício/realidade/imaginário, que se contrapõe à oposição binária, ficção/realidade, engendrada pelo “saber tácito”:

> Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por essa repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido.[180]

Se na teoria de Iser o "como se" é a marca do fingimento ficcional, a lírica de Chico Buarque de Hollanda, representada aqui por "Construção", assume explícita e metalinguisticamente essa marca como elemento de feitura poética que se expõe enquanto se produz. A composição atualiza, assim, de forma literal e exemplar, as formulações teóricas do representante da Estética do Efeito, desnudando pela partícula do "como se" o jogo textual que empreende no processo de sua elaboração. Por essa atividade imaginativa incita o imaginário do leitor a interagir na construção de sentido da canção, a partir de sua construção analógica. Mesmo numa primeira leitura, salta aos olhos esse elemento recorrente à estruturação da obra,[181] utilizado literalmente 24 vezes ao longo dos 41 versos que totalizam a composição do autor. Isso sem contar o 15º e com aqueles versos que apresentam uma variante lexical, "feito um", para autoevidenciar a estrutura analógica do texto e, com ela, sua postura transgressora face ao mundo referencial que incorpora.

Nas transgressões da lírica, o primeiro aspecto a destacar diz respeito à questão do gênero selecionado pela instância discursiva. Por meio do fingimento poético desnudado reiteradamente pelo mecanismo do "como se", a canção, pertencente como tal ao gênero lírico, na acepção substantiva[182] do termo, começa por transgredir as convenções do gênero em que se insere. Em vez da expressão de um estado de alma de um sujeito autorreferenciado, da "plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo",[183] ela apresenta, como ficou assinalado anteriormente, um desdobramento narrativo na captação da alteridade de um terceiro, um operário anônimo, uma voz excluída, silenciada e marginalizada na vasta galeria de personagens de tipologia similar na discografia do autor.

A forma narrativa amalgamada à instância lírica não deixa, no entanto, de investir intensa e diretamente na palavra poética que a constitui – o que é uma peculiaridade maior da lírica em contraposição ao menor grau desse investimento no discurso da prosa[184] –, transgredindo por meio desse amálgama discursivo as fronteiras entre os gêneros. Tal transgressão ocorre mesmo ao considerar-se o eu lírico como ponto de interseção de diferentes discursos selecionados do campo literário extratextual e introduzidos no

mundo lírico do texto, resultando daí relações diferenciadas entre os esquemas discursivos escolhidos, transgredidos e acolhidos pela configuração individual do sujeito da enunciação lírica.[185] (Embora, repita-se, em "Construção" essa configuração não seja dramatizada na cena textual.) Congregando, pois, a estrutura da lírica com traços constitutivos do "epos", na sua acepção adjetiva,[186] a composição musical de "Construção" congrega também traços estilísticos do dramático, a exemplo do que foi visto no início deste ensaio, pela introdução de vozes em coro, a partir do 18º verso da canção, criando "uma dinâmica músico-poética dramática".[187] Essa dinâmica acentua a dramaticidade trágica da diegese, na qual se imola a figura do pedreiro no ato, também dramático,[188] da queda final.

Além da transgressão ao gênero, a música transgride o tema selecionado, ao recortar e embaralhar elementos semânticos de campos referenciais diferentes, dispondo-os (como já foi visto parcialmente no decorrer desta leitura), pelo processo de combinação, numa desordem significativa, estranha ao campo de origem do qual foram selecionados, inclusive o campo do trabalho. Assim, por exemplo, se é verossímil que o labor mecânico do operário seja comparado, pelo processo do "como se", ao mecanismo da máquina, que as paredes do edifício recebam o qualificativo de sólidas, que o homem em queda seja associado a um pássaro flutuando no ar, que o bêbado tropece, a combinabilidade desses e de outros elementos em vários segmentos interagentes ao longo da composição musical suspende as conexões lexicais, fratura os significantes e viola os espaços sêmicos intratextuais, modificando-lhes o valor, conforme se pode ver nos seguintes versos, que reiteram, no eixo paradigmático do texto, as mesmas ações por meio de conexões deslocadas: "Subiu a construção como se fosse máquina/sólido", "Ergueu no patamar quatro paredes sólidas/mágicas", "Seus olhos embotados de cimento e lágrima/tráfego", "Sentou pra descansar como se fosse sábado/um príncipe/um pássaro", "Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago/máquina", "E flutuou no ar como se fosse um pássaro/sábado", "Agonizou no meio do passeio público/náufrago". Os exemplos – alguns deles já reproduzidos em outras passagens analíticas deste ensaio e aqui destacados em função da intensificação do processo de desconexão que, de resto, recobre a composição musical como um todo – instauram uma "verossimilhança divergente"[189] face aos referenciais extratextuais de que foram recortados, dificultando a constituição do sentido, consequente da ideação de imagens pelo leitor.[190] Imagens essas que vêm preencher os vazios[191] decorrentes da ruptura das conexões no esquema do texto, apontando, assim, para a "imprescindibilidade constante da interpretação".[192] Por meio dessa discrepância figurativa acionada pelos atos de fingir, a música em pauta assume a marca específica do poético, segundo a definição de Bacon: "poesia é um processo combinatório que pode à vontade estabelecer uniões e divórcios ilegais das coisas [...]; comumente

ultrapassa a medida da natureza, unindo a seu bel-prazer coisas que na natureza nunca viriam juntas e introduzindo outras que na natureza nunca aconteceriam".[193] A caracterização destacada não deixa de assinalar a construção artística como um outro sítio: um espaço encenado em que as configurações da realidade se desrealizam para assumir uma nova concreção via imaginário, um *espaço outro*, no qual todas as combinações tornam-se possíveis.

Ao acentuar, sobretudo, o sema da diferença que se atualiza sobre o vetor da semelhança no seu processo mimético, "Construção" empreende uma ruptura com os critérios naturais, com a realidade da *physis* enquanto realidade orgânica identificada à natureza, por meio da qual tradicionalmente se estabelece um lastro de correspondência entre a obra e a realidade.[194] A tessitura do poema, metapoeticamente desnudada pela partícula do "como se", realiza-se, pois, pela problematização do estatuto da mimese de representação, entendida como "o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade".[195] Tal problematização corresponde ao questionamento do próprio mundo extratextual, assumindo, portanto, a música uma espacialidade poética que viola numa derradeira instância – via encenação crítica dos diferentes espaços heterotópicos que a configuram – a referencialidade vivencial da sociedade em que se situa. Isto é, os campos de referências sócio-históricos de seu contexto de produção. Desmistifica, portanto, a partir desse "entre lugar" discursivo, cambiante entre o real e o imaginário, as normas e os valores culturais que lhe servem de referência. Dentre tais valores, pode ser ressaltada a "ideologia desenvolvimentista" de que se nutre o projeto político-econômico do Estado brasileiro, no discurso prosaico e totalitário dos anos 1960/1970. Expondo reflexivamente a situação dramática do operário da construção civil nas heterotopias de "Construção", às quais se contrapõem as utopias-oximoros de "Bom tempo" e "Primeiro de maio", Chico Buarque de Hollanda desnuda também pela mediação do "como se", pelo fingimento da arte, o acirramento das contradições sociais decorrentes daquele projeto. E, com ele, revela a contraface encoberta do mundo do trabalho.

144. No espaço social da cidade, além do trabalho operário, a obra de Chico versa também sobre o trabalho burguês, do burocrata ou funcionário público, de que são exemplos significativos as canções "Cara a cara" e "Ela é dançarina", inseridas respectivamente nos álbuns *Chico Buarque de Hollanda vol. 4*, 1970, e *Uma palavra*, 1995. Para um estudo dessas versões à luz da Pedagogia Social, ver OLIVEIRA, Eloiza da Silva Gomes de. "Imaginário e trabalho na poesia de Chico Buarque de Hollanda: operários, prostitutas e malandros". In: *Concinnitas*, 3. Rio de Janeiro, jan./dez. 2000, p. 430-455. Disponível em *www.concinnitas.uerj.br/resumos3/oliveira.pdf* – acesso em 5/10/2011. Ver ainda de Eloiza da Silva Gomes, em coautoria com Jonaedson Carino, "Os deslocamentos entre o imaginário do trabalho e do lazer na poesia de Chico

Buarque de Hollanda: o lado contrário da vida, o lado contrário da dor". Disponível em *www.revistasusp.sibi.usp.br* – acesso em 5/10/2011.

145. MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico:* poesia e política em Chico Buarque. 3a ed. ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 144.

146. A pouca incidência dessa inserção no conjunto da obra de Chico é vista por Fernando Marcílio Lopes Couto como um fator de ampliação da perspectiva do trabalhador sugerida pela obra: "[...] ele não é apresentado apenas como força de trabalho, mas também como individualidade lírica, espiritual, metafísica – o interesse maior recairia, assim, sobre o ser humano". Tal constatação possibilita ao pesquisador aproximar a figura do operário focalizado fora do universo do trabalho à figura do malandro, personagem "que se relaciona 'de viés'" com esse universo. COUTO, Fernando Marcílio Lopes. *Chico Buarque:* música, povo e Brasil. Dissertação (Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2007, p. 56.

147. Cf. PERRONE, Charles A. "Chico Buarque: a intertextualidade dramática e a dramaticidade intertextual". In: *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988, p. 83-102.

148. Termo utilizado por Gérard Genette para designar na instância do discurso todo o movimento de antecipação de eventos, cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação. A prolepse constitui, portanto, um signo temporal funcionalmente simétrico da analepse, entendendo-se por esta todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação. Ambos os termos integram-se no domínio mais amplo das anacronias. Cf. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, verbetes Analepse e Prolepse, respectivamente p. 230 e 283. No presente ensaio, utilizamos o termo prolepse de forma mais ou menos livre para designar a antecipação nas relações intertextuais e não no âmbito de um mesmo texto, como consta na teoria de Genette.

149. A expressão é aqui utilizada no sentido que lhe confere Iser em ensaio citado mais adiante. Ver, sobretudo, a nota 32 deste estudo.

150. Cf. PERRONE. Op. cit., p. 87.

151. LIMA, Luiz Costa. “A antiphysis em Jorge Luis Borges”. In: *Mímesis e modernidade:* formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980, p. 237. (Coleção Biblioteca de Teoria e Crítica Literária, v. 1).

152. Essa organização não corresponde à disposição gráfica da música no encarte do CD, no qual o texto aparece como um único bloco. Ela é proposta para efeitos de interpretação por dois estudiosos da obra, Adélia Bezerra de Meneses e, na esteira desta, Charles A. Perrone, nos livros já mencionados.

153. Cf. MENESES. Op. cit., p. 80.

154. Por exemplo, função de desvio, de crise, de compensação, de resistência, de acumulação de tempo, entre outras.

155. FOUCAULT, Michel. “De outros espaços”, 1967. Disponível em: *www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/outros.prn.pdf*, p. 4 – acesso em 20/10/2011.

156. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Portugália, 1966, p. 5-6. (Coleção Problemas, 23)

157. FOUCAULT. Op. cit., p. 6.

158. A heterotopia de controle é uma expressão utilizada por Kevin Hetherington a partir das diversas funções que Foucault aponta como um dos princípios das heterotopias, conforme especificado na nota 11 deste ensaio. Funções essas determinadas pela sociedade em que se inserem e que podem ser ressemantizadas à medida que a história dessa sociedade se desenvolve, assumindo, assim, a heterotopia uma função diversa da sua função original. O termo heterotopia de exclusão é utilizado por nós com base nas considerações do próprio Foucault ao mostrar o sistema de abertura e encerramento de certos espaços heterotópicos, nos quais a aparente e ilusória facilidade de acesso revela, no entanto, formas curiosas e veladas de exclusão: “pensamos que entramos ali onde somos, simplesmente pelo fato de ali termos entrado, excluídos”. Ver, respectivamente, FOUCAULT, Michel. “De outros espaços”. Op. cit., p. 8, e HETHERINGTON, Kevin. *The Badlands of modernity:* heterotopia and social ordering. London: Routiedge, 1997, p. 52.

159. A etimologia do termo é resgatada por Charles A. Perrone, na p. 84 da obra já citada neste trabalho. A questão da alienação é também acionada por Adélia

Bezerra de Meneses, no ensaio já referido, para configurar os sujeitos poéticos de várias canções de Chico, entre as quais se situam "Pedro pedreiro", "Deus lhe pague" e "Construção".

160. FOUCAULT, Michel. "De outros espaços". Op. cit., p. 7.

161. Trabalhamos aqui com o conceito de imaginário de Iser, melhor especificado no último item deste ensaio.

162. Não deve ser mera coincidência a configuração do espaço citadino no romance *Estorvo* como um espaço heterotópico, segundo já anotou um estudioso dessa obra de Chico, observando a circularidade temporal da narrativa e o solapamento da linguagem. Cf. FARIA, Alexandre. "Chico Buarque: cidade-tempo". In: *Literatura de subtração:* a experiência urbana na ficção contemporânea. Rio de Janeiro: Papiro, 1999, p. 154-190.

163. Articulando a heterotopia à dimensão temporal, Foucault contrapõe dois tipos de sítios heterotópicos: as heterotopias acumulativas de tempo, voltadas para o eterno, típicas da cultura ocidental do século XIX (museus e bibliotecas), caracterizadas pela acumulação e empilhamento do tempo sobre si mesmo, e as heterotopias associadas à absoluta cronicidade, à fugacidade do tempo, que assumem o modo do festival (feiras, circos e, mais recentemente, aldeias de férias), situadas nos arredores da cidade, nos quais se reúnem os mais heteróclitos objetos. Cf. FOUCAULT, Michel. "De outros espaços". Op. cit., p. 7.

164. RIBEIRO, Renato Janine. "A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs.). *Outras conversas sobre os jeitos da canção.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 149-168. (Coleção Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 1).

165. Cf. RIBEIRO. Op. cit., p. 155-156.

166. SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Chico Buarque: a música contra o silêncio". In: *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 103.

167. ISER, Wolfgang apud SCHWAB, Gabriele. "Se ao menos eu não tivesse de

manifestar-me”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção:* indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p. 41.

168. ISER, Wolfgang apud SCHWAB, Gabriele. Op. cit., p. 41.

169. RIBEIRO. Op. cit., p. 162.

170. LIMA, Luiz Costa. “Enfim, a teoria do ficcional”. In: *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 291.

171. RIBEIRO. Op. cit., p. 153 – grifos do autor.

172. Idem, p. 155.

173. MENESES. Op. cit., p. 110-111.

174. Cf., sobretudo, ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987; _______. “O jogo do texto”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor:* textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2a ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118; _______. “O fictício e o imaginário”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org). *Teoria da ficção:* indagações à obra de Wolfgang Iser. Op. cit., p. 65-77.

175. A noção de jogo não se esgota numa Estética da Produção. Ao contrário, em Iser, o conceito envolve todas as operações realizadas no processo de interação texto/leitor e serve, especificamente, para caracterizar os três procedimentos básicos que o teórico nomeia como atos de fingir e que são cada um a seu modo responsáveis pelo modo peculiar como ocorre a duplicação no espaço encenado do texto, oferecendo cada um deles diferentes áreas para o jogo: a seleção engendra a noção de jogo ao recortar e embaralhar os elementos do campo semântico referencial, dispondo-os numa desordem significativa, isto é, ressemantizando-os numa nova ordem textual; na combinação, o jogo se estabelece entre os segmentos intratextuais (a manipulação lexical, isto é, “a combinabilidade do significado verbal” e os “esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações”); e, finalmente, no desnudamento da ficcionalidade, cria-se “um espaço de jogo entre a referencialidade extratextual”

e sua “transformação em metáfora, para o que permanece não dito” (ISER, Wolfgang. “O fictício e o imaginário”. Op. cit., p. 70).

176. Iser entende por campos de referências extratextuais a realidade configurada com “sistemas de sentido”, “sistemas sociais” e “imagens do mundo”, incluindo também nessa categoria “outros textos em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade” (ver a propósito a nota 2 no final do ensaio “Os atos de fingir...”. Op. cit., p. 985).

177. ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir...”. Op. cit., p. 973.

178. ISER, Wolfgang. “O fictício e o imaginário”. Op. cit., p. 74.

179. Idem, p. 69-70.

180. ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir...”. Op. cit., p. 958. Vale esclarecer que o conceito de imaginário de Iser não é de natureza semântica, uma vez que, face ao seu objeto, tem o caráter de difuso, o que lhe permite assumir configurações diversas, sendo, portanto, ele também transgredido pela atividade interpretativa do leitor. Ele tampouco se confunde com um produto da faculdade humana com o qual é tradicionalmente associado, conforme explicita o próprio autor na nota 4, p. 985, do ensaio aqui referido, cuja citação vem parcialmente transcrita: “O termo ‘imaginário’é aqui introduzido como uma designação comparativamente neutra e, daí, distinta das ideias tradicionais sobre ele. Renunciou-se por isso a conceitos como faculdade imaginativa, imaginação, fantasia, que trazem consigo uma ampla carga de tradição, sendo com frequência justificados como faculdades humanas bem determinadas e claramente distintas doutras”.

181. A estrutura do “como se” tem passado praticamente despercebida à fortuna crítica do autor. Esta apenas algumas vezes alude ao processo, sem, contudo, remetê-lo à teoria de Iser e sem dele extrair maior rentabilidade analítica.

182. Cf. ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 21-26. (Coleção Debates)

183. ROSENFELD. Op. cit., p. 22.

184. Segundo Costa Lima, o maior grau de investimento da lírica na palavra que

a constitui deriva do fato de que nesse gênero, ao contrário do desdobramento da prosa na configuração dos personagens, na indagação de seus estados psicológicos e do investimento criativo na elaboração de seus conflitos, a mente exprime-se sem a necessidade de uma figuração; ela “sente-se a si mesma à medida que encontra a palavra que a formula”. LIMA, Luiz Costa. *Mímesis:* desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 64-65.

185. Ver a propósito ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir...”. Op. cit., p. 967.

186. ROSENFELD. Op. cit., p. 27-36.

187. PERRONE. Op. cit., p. 87.

188. Na acepção adjetiva do termo, como o conceitua ainda Anatol Rosenfeld na obra já referida.

189. LIMA, Luiz Costa. “*Mímesis* e verossimilhança”. In: *Mímesis:* desafio ao pensamento. Op. cit., p. 66.

190. Iser contrapõe o conceito de dificuldade da percepção dos formalistas russos, decorrente do processo imanentista de desautomatização da imagem – processo que seria responsável pela função poética da linguagem – ao conceito de dificuldade de ideação que ocorre na interação entre o texto e o leitor. Enquanto o primeiro encerrar-se-ia num dado momento, ocorrendo uma reautomatização das imagens, o segundo evitaria a volta da automatização, compelindo o leitor a abandonar outra vez as imagens formadas e levando-o a criar uma variabilidade contínua de imagens que não seriam concebíveis dentro de nossa determinação habitual. Cf. ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor:* textos de estética da recepção. Op. cit., p. 112-113.

191. Na teoria do Efeito Estético, os vazios derivam da indeterminação do texto. O conceito é utilizado por Iser, menos para descrever uma lacuna na determinação do objeto intencional, que é o objeto artístico, do que para assinalar “a ocupação, pela projeção do leitor, de um ponto determinado do sistema textual”, ou seja, para assinalar o preenchimento dos vazios no ato da leitura. Cf. ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. Op. cit., p. 106.

192. Segundo Iser, devido ao seu caráter difuso, o imaginário textual exige do

leitor uma permanente semantização, tornando a interpretação imprescindível. Um exemplo da imprescindibilidade da interpretação na recepção da obra de Chico pode ser constatado nas diferentes correlações engendradas por sua fortuna crítica, a partir do diálogo que ela estabelece entre a produção do compositor e a literatura brasileira. Enquanto Adélia Bezerra de Meneses associa, embora com ressalvas, "a estrutura quase [...] matemática" de "Construção" às produções concretistas, Mário Chamie recusa a analogia com o Concretismo (que denomina – estendendo a denominação ao regime militar no país – "ferrolho sistêmico", calcado no dogma). Em contrapartida, o idealizador da Poesia Práxis associa a "poética permutacional" da música em questão, juntamente com outros poemas de Chico, ao "processo práxis de elaboração criativa". As divergências interpretativas atestam o "horizonte de expectativas" de que partem os ensaístas para suplementar a obra buarqueana, apontando para um processo de semantização do imaginário textual, cujo caráter difuso e múltiplo está sempre a demandar uma contínua e diversificada atividade interpretativa por parte do leitor. Cf., respectivamente, MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico:* poesia e política em Chico Buarque. Op. cit., p. 148, e CHAMIE, Mário. "A práxis de 'Construção'". In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 313-324.

193. BACON, Francis apud ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir...". Op. cit., p. 964-965.

194. LIMA, Luiz Costa. "A antiphysis em Jorge Luis Borges". In: *Mímesis e modernidade:* formas das sombras. Op. cit., p. 239.

195. LIMA, Luiz Costa. "O questionamento das sombras: *mímesis* na modernidade". In: *Mímesis e modernidade:* formas das sombras. Op. cit., p. 169. Na esteira do próprio Costa Lima, articulamos aqui a concepção do ficcional de Iser à teoria da mimese do autor de *O controle do imaginário*, não obstante o teórico alemão mantenha reservas quanto a esse conceito. Para as confluências e divergências entre os dois autores, ver o ensaio de Costa Lima citado na nota 27 deste trabalho.

ATUALIDADE DE “PEDRO PEDREIRO”

Sônia Maria van Dijck Lima

Chico Buarque desenvolve, em suas composições, temáticas que tratam do homem comum na multidão, do guri delinquente, do malandro, da moça solitária, da separação dos amantes, do carnaval e até dá voz à mulher que faz o doce predileto de seu homem que voltará da labuta diária, visitando pelo caminho estações do universo masculino.

O conjunto da obra de Chico Buarque permite que se diga que se trata de um poeta da vida urbana, seja quando reconstitui a alegria da banda em um cenário com marcas de cidadezinha interiorana, seja na contemplação da vida da gente humilde da periferia da metrópole.

Apesar de só ter estreado mais tarde na ficção e na dramaturgia, sua poesia vai além da contemplação pontual de uma cena interiorizada poeticamente e instaura personagens, às quais atribui ações, angústias, perspectiva de vida (ou não). Essa característica é muito bem observada por Affonso Romano de Sant’Anna: “O poeta tem uma certa preferência por textos narrativos onde se conta uma história ou uma parábola”.[196]

Assim, contemplando a multidão anônima da(s) metrópole(s), Chico Buarque volta-se para criaturas destituídas de traços nobres ou de heroísmo diante dos olhos comuns, e que só merecem destaque graças ao olhar poético do compositor, como, por exemplo, o trabalhador da construção civil, em “Pedro pedreiro” e em “Construção”. Sua poética compromete-se com o reflexo da realidade.

Esse olhar poético, Júlio Cesar Valladão Diniz chama “lirismo prosaico”. O mesmo crítico ressalta que o fenômeno é notável desde o início da carreira de Chico Buarque, apontando para

> uma poética da música como abertura para os temas prosaicos do cotidiano, literalmente ocupado por personagens que vivem o peso de

suas próprias tragédias (Juca, Madalena, Pedro Pedreiro, Rita, Carolina, Januária).[197]

A essas personagens, Diniz acrescenta, como traços da poesia buarqueana, a

> observação das manifestações sociais e culturais como celebração (o desfile da banda, a festa do carnaval); e [...] forte sentimento de nostalgia diante de um mundo que perdia a sua inocência, ligado à ideia de que a música reafirma a possibilidade utópica de transformação política e social, um certo retorno ao paraíso e suas visões, atitude de afirmação de uma ideia de identidade nacional a ser construída.[198]

Tais características levaram muitas de suas criações à classificação de canção de protesto. Todavia, Anazildo Vasconcelos da Silva, um dos primeiros a estudar essas composições, reafirmando a visão crítica de seu trabalho pioneiro, lembra que

> Na introdução do livro, eu afirmava que a poesia de Chico Buarque, como toda poesia autêntica, rompia com os possíveis condicionamentos externos e integrava a problemática humano-existencial na universalidade das formas artísticas. Meu objetivo era, então, combater as interpretações que, de uma forma generalizada, prendiam a poesia de Chico Buarque ao contexto circunstancial da *Canção de Protesto*, advertindo que enquadrá-la a uma circunstância efêmera, qualquer que fosse sua natureza, seria negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma.[199]

Explica o mesmo crítico:

> *Canção de Protesto* foi um rótulo utilizado, nas décadas de 60 e 70 do século XX, para designar um tipo de produção poética no setor da MPB que denunciava a opressão instaurada com o regime militar. Definida apenas pelo aspecto contestatório dos textos, que a vinculavam a uma suposta militância política, a *Canção de Protesto* não constituiu, de fato, uma categoria crítica, por isso caiu em desuso com o

desaparecimento da situação política a que aludia.[200]

Evitando o rótulo do passado, Leonardo Boff, muito provavelmente inspirado na Teologia da Libertação, prefere dizer:

> Os valores recorrentes em sua vasta obra são aqueles ligados à tradição da solidariedade, da igualdade e da fraternidade. Apóia, sempre que solicitado, os destituídos e pobres, os sem-terra. Jamais negocia com a liberdade e, mesmo dentro da escuridão, convoca a alegria de viver e preserva a utopia contra todo o cinismo e pragmatismo. Com razão canta no "Pedro pedreiro" (1965): "Pedro não sabe mas talvez no fundo / Espera alguma coisa mais linda que o mundo".[201]

1. "PEDRO PEDREIRO": LEVEZA, RAPIDEZE MULTIPLICIDADE NA ECONOMIA DO TEXTO

A canção citada por Boff integra o primeiro compacto do artista, lançado em 1965; foi incluída no álbum *Chico Buarque de Hollanda*, lançado em 1966.[202] Considerando que essa composição pode ter sido responsável pela inclusão de Chico Buarque na série da chamada canção de protesto ou na temática da solidariedade, da igualdade e da fraternidade, salientada por Boff, façamos, então, uma breve leitura de seus versos.

A composição, lançada no ano seguinte ao início do regime militar, é considerada por Toninho Spessoto como "emblemática".[203]

Wagner Homem transcreve trecho da entrevista de Chico Buarque à Rádio do Centro Cultural São Paulo, em 1985, no qual assim o autor explica sua criação:

> [...] ainda era resquício do movimento que havia da chamada resistência, que foi logo depois de 64, quando veio aquela onda toda do *Opinião*, da oposição que se fazia dentro dos teatros, na música popular – já que noutros campos a oposição foi abortada, calada, e então se transferiu das fábricas, da praça pública e do Congresso para as artes: o

teatro, o cinema e a música.[204]

Gostaríamos de ressaltar que os sessenta versos de “Pedro pedreiro”[205] não apresentam grande variedade vocabular. Sem contar conjunções, artigos, pronomes e advérbios, apenas considerando-se as formas nominais (substantivos e adjetivos), são usadas 34 palavras e mais o neologismo “penseiro” (total: 35), que, repetidas, alcançam 93 nomes. Chico Buarque usou onze verbos em variadas flexões, somando 33 expressões verbais, algumas locuções verbais e mais o verbo “esperar” no gerúndio 35 vezes e em outras flexões nove vezes, em um total de 44 ocorrências.

Com tal economia lexical, o poema oferece um tipo urbano, o pedreiro, no início de seu dia de trabalho, em uma estação de trem. O segundo verso esclarece o instante em que o olhar poético toma a figura desse trabalhador: madrugada (“Manhã, parece, carece de esperar também”).

Nomeado Pedro, o personagem remete a pedra, firmeza, peso. Dita sua profissão, confirmam-se os sentidos de seu nome, acrescentando-se construção, possível construção de solidez, de estabilidade. O adjetivo que lhe é conferido, penseiro, contribui para imprimir movimento, fluidez. Ora, além de ter como profissão ser pedreiro, essa criatura também exerce o ofício de penseiro:[206] constrói pensamentos, que podem ser interpretados como planos, sonhos. Graças a ser também penseiro, o pedreiro Pedro ganha leveza, movimento. O personagem que, a princípio, parece ser contemplado pontualmente, sem movimento, em um ponto de passagem e de seguimento do trem, mostra-se dinâmico em sua espera de penseiro. A leveza da situação acentua-se com “Manhã”, “sol”, “festa”, “mar”, “carnaval” e na utopia de “alguma coisa mais linda que o mundo” e até nos parcos recursos “de quem não tem vintém”.

Evidentemente, nada há de idílico ou bucólico na história de Pedro, e nem é esse o interesse da composição. Em um gesto de empatia e de comunhão, o poeta apreende as contradições da experiência do personagem. Dessa análise da situação, resulta a atitude crítica que o texto procura alcançar, na perspectiva do reflexo da realidade. Por isso, à leveza do penseiro, contrapõem-se o peso de seu nome Pedro, o peso da desesperança do aumento salarial nunca recebido, o da sorte do bilhete nunca premiado, o do desejo “de voltar pro Norte”, e o da morte e mais o do “desespero de esperar demais”. Aliás, muito do peso da composição deve-se também à máquina tão presente em todo o poema, que, apesar de sugerir *leveza* na rapidez de seu deslocamento, traz a ideia de ferro, de destino fixo no traçado da linha pela qual deve sempre seguir, do vai e volta interminável, da impossibilidade de mudança. Italo Calvino[207] lembra o peso como valor oposto à leveza, salientando que tal característica não significa menor valor estético, mas que nos leva a apreciar a leveza.

Em qualquer madrugada/manhã, em algum subúrbio metropolitano, há várias pessoas aguardando transporte, a caminho do trabalho. Pode até ser

possível reconhecer suas profissões a partir da vestimenta, de instrumentos de trabalho que carregam (pastas, sacolas, ferramentas presas ao macacão, por exemplo). Mas dificilmente pode-se ver algum traço material que informe que tal pessoa tem o ofício de penseiro ou que se ocupe de construir ou elaborar pensamentos. O gesto autoral na criação desse adjetivo traduz o que Calvino entende como "a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração".[208] Adiante, penseiro é traduzido analiticamente em uma locução verbal: "Pedro pedreiro fica assim pensando". Logo, pensar é característica atribuída a Pedro pedreiro e, ao mesmo tempo, seu modo de ser, de viver. Outro traço do perfil do personagem decorre de esperar: "Pedro pedreiro penseiro esperando o trem".

Na verdade, antes de informar ação do personagem, "esperando" remete a sua condição, qualificando-a. O primeiro verso, sendo uma oração subordinada adjetiva reduzida de gerúndio,[209] não se tendo notícia da oração principal (portanto, não há predicado a ser modificado), soma mais um adjetivo a pedreiro e penseiro: esperando. Não seria leviano traduzir assim a apresentação do personagem: Pedro pedreiro penseiro esperador.

Assim, o olhar poético interioriza a figura do trabalhador, interpretando-o e conferindo leveza a sua imagem.

A abstração realizada pelo poeta desparticulariza a criatura objetiva, que passa a ser qualquer trabalhador ou todos aqueles que, começando a jornada, sonham, fazem planos, fazem um rápido balanço da vida e de suas perspectivas: "Assim pensando o tempo passa / E a gente vai ficando pra trás / Esperando, esperando, esperando / Esperando o sol / Esperando o trem". Pedro é o nome de todos os pedros, que vivem a mesma história contada na repetida oração subordinada reduzida de gerúndio, agora de natureza adverbial, na medida que modifica "a gente vai ficando pra trás". O fado coletivo está indicado na rapidez da síntese: "E a mulher de Pedro / Está esperando um filho / Pra esperar também".

O gerúndio de esperar não reduz a contemplação poética a um instante, a um presente. A ação de esperar não se esgota nem no aspecto pontual e nem no conclusivo, como, por exemplo: Pedro esperou o trem. A repetição de esperar em variadas flexões, mas principalmente no gerúndio, instaura o aspecto cursivo ou durativo da ação, que, no recurso da repetição, também se realiza no aspecto frequentativo. Esperar expande-se como marca da coletividade e, no processo, como certeza da continuidade.

Esse emprego do verbo esperar atribui ao poema um tom narrativo: Pedro, ontem, hoje, amanhã, esperou, espera, esperará. A mulher de Pedro está esperando um filho. O filho de Pedro esperará. O poeta conta a vida de Pedro, da mulher de Pedro como uma constante e repetida espera. "A gente", outros pedros, também espera. O movimento contido nessa espera permanente está na certeza do futuro: o filho de Pedro esperará. A presença do trem imprime movimento à espera e abre a perspectiva para adiante:

continuar a esperar.

Fugindo do manifesto, mas em conformidade com os valores declinados por Boff, Chico Buarque trabalha com um ritmo marcante, que imprime rapidez ao que se narra, usando a consoante oclusiva surda [p]:

1. nas aliterações "Pedro pedreiro penseiro", "Pedro pedreiro", "passado para", "pedreiro pobre", por exemplo, além da que se espalha pelo poema, conferindo-lhe a marcação melódica definitiva "Esperando, esperando, esperando";
2. no insistente ruído que pontua os versos graças a "Para", "pensando", "passa", "passado", "pra" etc.;
3. na alternância com sua opositiva sonora [b], como em "bem", "também", "[não] sabe".

Outro recurso para cadenciar o poema é o eco, como "bem de quem tem bem / De quem não tem vintém", que se repete (ecoa) ao longo da composição, pontuando-a com a nasalização. A vogal nasal "e" compõe a rima trem/também/vintém/vem e bem na rima interna, alternando-se com sorte/morte/Norte.[210]

Essas sonoridades podem sugerir tanto a lembrança do barulho resultante do trabalho de pedreiro ([p], [b]) como podem imitar o ruído do trem e seu movimento; essa impressão culmina na mimese do apito da máquina em "aflita, bendita, infinita / Do apito do trem", em rimas internas consoante (ita) e soante (ita/ito), que nem mesmo evita a presença do que sugere: "apito [do trem]".

Por outro lado, o recurso de tal jogo fônico insinua a monotonia da repetição da interminável espera, que, por nunca terminar, contamina Pedro, a mulher e o filho que virá, e a gente, tal como o barulho da máquina sempre na mesma cadência: "Que já vem / Que já vem / Que já vem / Que já vem / Que já vem / Que já vem", ao se aproximar da estação, para logo recomeçar a seguir seu caminho.

Na economia do discurso, Chico Buarque narra a aventura de Pedro, sua mulher e anuncia a de seu filho, valendo-se, principalmente, do verbo esperar e de recursos sonoros da língua portuguesa: "um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência".[211] Como diria Calvino, sua narrativa "é um cavalo, um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado, embora a velocidade de que se fala aqui seja uma velocidade mental".[212] Assim, na leveza e na rapidez do poema buarqueano, podemos entrever outros Pedros pedreiros penseiros esperadores e outras mulheres grávidas de outros Pedros pedreiros penseiros esperadores: multiplicidade.

2. “PEDRO PEDREIRO”: VISIBILIDADE E EXATIDÃO EM UMA HISTÓRIA EXEMPLAR

O primeiro verso oferece o personagem em um cenário claramente definido: trabalhador na estação de trem. A construção da cena contribui para anunciar o que vai ser falado (narrado): o tempo da aventura é o início da jornada. A caracterização do personagem Pedro pedreiro penseiro esperador permite a visualização do quadro nas primeiras horas do dia, ainda na madrugada (“Manhã, parece, carece de esperar também”), e fixa definitivamente o interesse do que será contado/cantado.

Chico Buarque permite que o leitor ou o ouvinte do poema apreenda a cena e antecipe a aventura de Pedro. Anos depois, Calvino explicou seu interesse por textos capazes de permitir tal experiência ao receptor:

> Se incluí a visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens.[213]

Se o discurso de “Pedro pedreiro” permite a visibilidade da cena inicial, também persegue a exatidão do tempo do evento. Sabe-se que o personagem se encontra na estação ainda de madrugada, quando o poeta diz “Esperando o sol”; tanto o protagonista como os demais na mesma estação: “Assim pensando o tempo passa / E a gente vai ficando pra trás / Esperando, esperando, esperando / Esperando o sol / Esperando o trem”.

Para melhor estabelecer os principais traços da aventura, o texto enumera o aumento salarial, o carnaval, a sorte grande do bilhete de loteria, a festa, o dia de voltar para a terra natal, algum acontecimento bom em sua vida, na indeterminação “coisa mais linda que o mundo / Maior do que o mar”. Isolada, a enumeração dos desejos do personagem pode remeter à utopia, dispensando a atitude crítica da narrativa. Por isso, os valores positivos são perpassados pela negatividade da morte, pelo “desespero de esperar demais”. Mas a radical desconstrução do sonho está na espera do filho, uma vez que, para ele, nada mudará na certeza de que seu descendente viverá espera e desencanto iguais aos seus, de “pedreiro pobre”. Com o apontamento das contradições dos sonhos e planos do personagem, face às condições sociais de seu mundo, o poema traduz a dimensão da angústia, da monotonia, do desencanto da aventura de Pedro.

Segundo lição de Calvino,

exatidão quer dizer principalmente três coisas:

1. um projeto de obra bem definido e calculado;
2. a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; [...]
3. uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuanças do pensamento e da imaginação.[214]

3. "PEDRO PEDREIRO": CONCISÃO COMO PROJETO POÉTICO

A leitura ou a audição desse poema chama atenção tanto para a economia lexical como para a repetição de palavras e sons, conforme já foi salientado. Porém, esses recursos não bastam para apontar a concisão[215] como valor literário da composição.

O projeto poético de "Pedro pedreiro" pretende mais do que falar de um trabalhador, esperando transporte, na madrugada. Quando o eu poético se aproxima e se confunde com seu personagem ("Assim pensando o tempo passa / E a gente vai ficando pra trás / Esperando, esperando, esperando / Esperando o sol / Esperando o trem"), revela que não fala apenas do personagem singular. A forma pronominal "a gente" significa "nós"; Pedro e mais o eu que fala: nós. Todavia, esse "nós" tem uma carga de indefinição que contribui para uma pluralidade mais ampla: nós todos, nós outros.

Assim, na concisão de "a gente", o poeta inclui muitos outros ou todos os outros trabalhadores na aventura de Pedro.

Na enumeração dos desejos e sonhos do personagem, merecem destaque dois itens: o carnaval e o bilhete de loteria.

Ambas as manifestações culturais não se fazem com sujeito singular. O carnaval é festa coletiva e seu sentido implica inversão de valores, como o pobre travestir-se de rico, de rei; subversão da ordem do trabalho, da disciplina do horário, na libertação da folia, do canto, da dança; eliminação temporária da figura do patrão no feriado de festa, de festa de fantasia, de irreverência. No carnaval esperado pelo personagem estão contidas a mesma espera e a mesma inversão de valores de uma coletividade; portanto, aí estão muitos e muitos outros trabalhadores que sonham com a libertação da monotonia repetitiva do cotidiano.

Interpretação semelhante merece o bilhete de loteria. Sabe-se que a existência de loteria depende do interesse de muitos jogadores, uma vez que

esse tipo de empresa se sustenta com o dinheiro dos apostadores. O bilhete de Pedro não sai premiado, pois outro trabalhador tirou a sorte grande. Logo, o sonho do prêmio é sonho de muitos.

Juntamente com o carnaval, o bilhete premiado é recurso para a inversão de valores. Contudo, o sonho do prêmio é para uma mudança de estatuto definitiva: tornar-se rico, rei; enquanto o carnaval permanece na condição de mudança provisória, ilusória. Carnaval e bilhete de loteria situam-se no plano da utopia de Pedro e de nós outros: a gente.

"Pedro pedreiro" fala da aventura de muitos outros trabalhadores reunidos em Pedro e remete a elementos culturais, tecendo no espaço hipertextual a utopia da libertação, ao incluir comportamentos brasileiros, notáveis entre trabalhadores.

A concisão do texto assegura-se no projeto de "voltar pro Norte", alimentado pelos trabalhadores migrantes, em demanda de oportunidades no Sudeste e no Sul. A longa história dos trabalhadores desenraizados, que servem à lenta marcha do progresso nas regiões mais desenvolvidas; um extenso rol de planos, de decepções dos migrantes. Alguns têm sucesso (graças ao bilhete de loteria?). Mais do que uma aspiração individual do personagem, o sonho de "voltar pro Norte", como hipertexto, é parte da história do trabalho no Brasil.

Recorrendo a alguns expedientes de linguagem e mencionando certos traços culturais, Chico Buarque, no exercício da concisão, conduz seu poema a significações que ampliam a aventura de Pedro.

4. "PEDRO PEDREIRO": DISCURSO POLÍTICO

Uma melhor leitura do poema mostra que sua construção obedece à rigorosa unidade temporal e espacial: madrugada; estação de trem. Sem quebrar essas duas unidades, o texto perscruta o passado e prevê o futuro da rotina, da desesperança.

Chico Buarque toma a história de Pedro como situação sensível e exemplar da vida cotidiana, com a qual o eu lírico se identifica e se amplia na pluradidade de "a gente". O uso do gerúndio repetido de esperar traduz o desconforto, o mal-estar, a insatisfação permanente. A reação do personagem consiste em buscar refúgio na festa, no carnaval, no sonho do bilhete de loteria e no de voltar para a terra natal.

A lição de Alfredo Bosi, em sua hipótese de trabalho sobre o romance, pode ser aplicada ao texto buarqueano: "o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da

realidade".[216] Não se expondo ao enfrentamento das contradições da realidade em uma proposta de luta transformadora, o personagem não mantém em relação a seu mundo uma tensão crítica, mas sim uma tensão transfigurada.[217] Instaurando-se semelhante ao herói, o eu poético ("a gente") socializa a tensão do protagonista, em conformidade com o projeto de reflexo da realidade. O conflito é gerado na tensão entre a espera e as contradições da estrutura social ("Esperando o aumento / Desde o ano passado / Para o mês que vem"), que impedem a mudança da ordem estabelecida:

> Mas pra que sonhar
> Se dá o desespero de esperar demais
> Pedro pedreiro quer voltar atrás
> Quer ser pedreiro pobre e nada mais
> Sem ficar esperando, esperando, esperando
> Esperando o sol
> Esperando o trem
> Esperando o aumento para o mês que vem
> Esperando um filho pra esperar também
> [...]
> Esperando o dia de esperar ninguém
> Esperando enfim nada mais além
> Da esperança aflita, bendita, infinita
> Do apito do trem

Permitindo o escapismo para o plano mítico do sonho, Chico Buarque afasta-se do épico e confere à sua narrativa a condição de poesia e, ao mesmo tempo, empresta-lhe a natureza da tragédia, uma vez que a estrutura social na qual Pedro está inserido (tanto quanto "a gente") antecede e excede seu sonho de mudança.

"Pedro pedreiro", de fato, não se contém na classificação de canção de protesto, pois sua temática não se esgota na denúncia de uma circunstância histórica, possível de ser superada a partir de alguma forma de proposta de mudança decorrente de militância política. Na dinâmica da reconstituição das angústias do personagem, resultante do mergulho do eu lírico na tensão do herói e da atitude crítica advinda da desparticularização dessa mesma tensão, que passa a ser de uma classe social, Chico Buarque concede a "Pedro pedreiro" um estatuto universalizante, donde a atualidade da denúncia em pleno século XXI.

A tradição da solidariedade, da igualdade e da fraternidade, de que fala Boff, alimenta o discurso político, na contundência da denúncia da espera de mudanças, derrotada pelas contradições da realidade.

Não se organizando como manifesto, o poema deixa que a rotina esmagadora de nova perspectiva de vida se traduza no bem traçado caminho do trem.

196. SANT'ANNA, Affonso Romano de. “Chico Buarque: a música contra o silêncio”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 162.

197. DINIZ, Júlio Cesar Valladão. “A voz e seu dono: poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Hollanda”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Op. cit., p. 259.

198. DINIZ, Júlio Cesar Valladão. Op. cit.

199. SILVA, Anazildo Vasconcelos da. “O protesto na canção de Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 173.

200. SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Op. cit., p. 174.

201. BOFF, Leonardo. “Chico Buarque e a cultura humanista e cristã”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 88.

202. Para melhores informações sobre a discografia de CBH, ver HOMEM, Wagner. *Histórias de canções:* Chico Buarque. São Paulo: LeYa, 2009.

203. SPESSOTO, Toninho. Disponível em: *www.rollingstone.com.br/edicoes/25/textos/3467/* – acesso em 20/4/2011.

204. HOMEM, Wagner. Op. cit., p. 25.

205. “Pedro pedreiro penseiro esperando o trem / Manhã, parece, carece de esperar também / Para o bem de quem tem bem / De quem não tem vintém / Pedro pedreiro fica assim pensando / Assim pensando o tempo passa / E a gente vai ficando pra trás / Esperando [...] / Esperando o sol / Esperando o trem / Esperando o aumento / Desde o ano passado / Para o mês que vem [...]”.

206. O sufixo “-eiro” significa ocupação, ofício.

207. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 27.

208. CALVINO, Italo. Op. cit., p. 29.

209. As subordinadas reduzidas de gerúndio podem ter função adjetiva ou adverbial. “Encontrei Pedro esperando o trem” (adjetiva). “Pedro ficou na estação, esperando o trem” (adverbial).

210. O poema tem um esquema rímico livre, inclusive com versos brancos.

211. CALVINO, Italo. Op. cit., p. 28.

212. Idem, p. 52-53.

213. Id., ibid., p. 107-108.

214. Id., ibid., p. 71-72.

215. Para mais informações acerca de concisão, ver LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Concisão. Sétima proposta para este milênio*. São Paulo: Navegar, 2008.

216. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 442.

217. BOSI, Alfredo. Op. cit.

O QUE SERÁ QUE LHE DÁ?/ O QUE SERÁ QUE *ME* DÁ?/ O QUE SERÁ QUE DÁ DENTRO *DA GENTE*?: TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

Sylvia Cyntrão

Que nova ideologia da intimidade estaria se delineando a partir da "nova" (nem tão nova assim...) atitude dita "feminina" representada em verso, que assume seu "ser" e "estar" social e que tem obrigado o mundo dito "masculino" a integrar o que antes mantinha a uma distância psicológica segura? A representação simbólica do mundo feminino por um homem é uma das maneiras de tratar a tradição amorosa de forma empática, o que Chico Buarque especializou-se em fazer, como sabemos. Tentemos, portanto, observar na letra da canção "O que será" a convergência desses olhares.

Os movimentos para identificar um *feminino* temático e estético, desde a explosão da crítica literária feminista dos anos 1970, continuam instigantes, já que a questão da fala feminina inclui, também, a do reposicionamento social do falo, a partir de sua representação nas artes que se apresentam como "práticas sociais", como a canção popular.

A canção popular configura um sistema de significações para o qual convergem e do qual partem os sentidos sociológicos e culturais *lato sensu* de um modo de vida urbano geracional. A partir de uma análise estética da letra iremos demonstrar como o letrista incorpora as informações simbólicas presentes nos signos sociais e recupera um ideário mitopoético historicamente tematizado. Visamos aqui explicitar de que forma a tradição da lírica amorosa interfere no discurso da mulher e do homem em tempos de amor "líquido",[218] como o cunhou Zygmunt Bauman.

As imagens míticas do amor constituem inscrições simbólicas na cultura e nela circulam permeadas por fatores tais como força de representação da problemática humano-existencial, aceitação do grupo social em que

circulam, injunções sociopolíticas relacionadas aos canais de sua circulação, entre outros. A representação literária, por sua vez, conjuga, de diferentes modos, o prazer estético e o papel social, em obras nas quais se reconhecem as transformações das relações pessoais. É possível por essa via investigar os deslizamentos de sentido que o amor sofre na difícil integração do desejo dos indivíduos na ordem social.

É preciso ratificar que o mundo moderno inaugura um novo lugar para o amor na vida social. Na Antiguidade a experiência amorosa ocupava um lugar marginal na biografia de seus indivíduos e grupos, mas a formação da indústria da cultura, a partir do século XIX, simultânea ao desenvolvimento da sociedade burguesa e do individualismo, que marca sua visão de mundo, inaugura a possibilidade de intimidade como berço de uma nova subjetividade que se pressupõe autônoma e livre. É fato que a temática existencial divide e habita esse imaginário coletivo, ao abarcar a angústia de um eu lírico em constante busca de respostas para os questionamentos sobre sua própria identidade na vivência com o outro.

Nas diversas narrativas das letras de Chico Buarque vinculadas ao amor, podemos perceber um modelo de indivíduo que tem a identidade irremediavelmente ligada à intensidade de sua experiência passional. Sendo assim, estamos diante da "tradução" contemporânea de uma tradição amorosa – tanto pela voz masculina quanto pela voz feminina – que vai deslocar o amor do mundo privado para o interior do indivíduo, na tentativa de vivenciar experiências e sentimentos e, dessa forma, integrar-se em sua condição humana.

A influência dos padrões culturais no mundo moderno transfere o sentimento amoroso do seu lugar idealizado para outro, que envolve conceitos como o corpo, a intimidade e o próprio reconhecimento que o indivíduo faz de si – "o que era considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural, sujeita a variações tanto no tempo como no espaço. Isso é possível pelo enfoque básico da análise das estruturas, ou seja, as mudanças ocorridas em nível social, econômico, geográfico e antropológico de longo prazo".[219] Segundo Lázaro,[220] somente descobriremos uma nova faceta do amor por trás das paredes do mundo privado quando revelarmos o desejo latente de experimentar o eu intensamente por meio do jogo amoroso, o que só será possível quando esse eu conseguir desvincular-se das amarras sociais que fornecem ao indivíduo sua posição no mundo.

O novo momento histórico vivido no Brasil e no Ocidente a partir da década de 1970, com os movimentos da contracultura nos EUA e na Europa, com os discursos afirmativos das chamadas minorias raciais, dos homossexuais e com o próprio movimento feminista, provoca uma sensível mudança nas relações humanas e nos conceitos enrijecidos da família patriarcal. Na canção "O que será" percebem-se as marcas dessa transformação: o eu lírico feminino abandona a atitude passiva e acomodada diante da vida e assume um papel definido, de questionamentos diante da sua individualidade e da atitude do outro – o que inclui a sexualidade.

Duas vozes são ouvidas na canção de Chico, composta para o filme de Bruno Barreto *Dona Flor e seus dois maridos*. Este conta a história de uma mulher que se divide entre a presença de um marido vivo, mas inoperante na cama, e a imagem onipresente do marido morto, mas bem vivo na cama. Na letra de "O que será (Abertura)", a mulher pergunta "O que será que *lhe* dá / O que será meu nego, será que *lhe* dá / [...] / Será que o meu chamego quer me judiar". A voz masculina sublinha inquietações semelhantes quando reflete em "O que será (À flor da pele)": "O que será que *me* dá / [...] / E que me faz mendigo, me faz suplicar". Ambos convergem para a mesma conclusão. É... "O que não tem vergonha, nem nunca terá / O que não tem governo, nem nunca terá / O que não tem juízo".

A letra dessa canção, que ganhou outros versos na voz de Milton Nascimento em "O que será (À flor da terra)" ("O que será que será / Que vive nas ideias desses amantes / Que cantam os poetas mais delirantes"), é um dos exemplos de referência poetizada do corpo e da sensualidade, que são a chave e o salto estético da lírica amorosa de Chico Buarque. O amor romântico é, no entanto, ainda valorizado pela mobilização que o sentimento promove no sujeito enquanto ele se questiona e tenta racionalizar as sensações que vêm "de dentro":

O que será que me dá
Que me bole *por dentro*, será que me dá
Que brota à flor da pele**,** será que me dá

Observemos que esse procedimento se dá textualmente colocando em oposição sensações e ações, concretude e ilusão, extensividade e intensidade. O individualismo ressoa e se transmuta em universal quando o sujeito pergunta "O que será que me dá", mas não só *em mim*, pois é algo partilhado por "todos": o que será que dá dentro "da gente" – mulher ou homem – de forma semelhante?

Os intensificadores linguísticos absolutos ("todos", "nunca") reforçam o questionamento existencial sobre o sentimento amoroso. Observemos o amor que ultrapassa os limites da compreensão, permanecendo como um espanto perene que não pode ser pacificado:

O que será que será
Que dá dentro da gente e *que não devia*
Que *desacata* a gente, que *é revelia*
Que é feito uma *aguardente* que *não sacia*
Que é feito *estar doente* de uma *folia*
Que *nem dez mandamentos* vão conciliar

A representação da subjetividade do eu e de sua relação com o outro tem como base o imaginário coletivo da sociedade ocidental que remete à tradição da poesia de língua portuguesa e, especialmente, à lírica amorosa de Camões, permanente entre nós há mais de cinco séculos. Lírica que redefine

o amor pelos contrários, pelos paradoxos ("Amor é fogo que arde sem se ver / É ferida que dói e não se sente / É um contentamento descontente / É dor que desatina sem doer") e pelas questões *existenciais* ("Amor um mal, que mata e não se vê / Que dias há que na alma me tem posto / Um não sei quê, que nasce não sei onde / Vem não sei como, e dói não sei por quê"). Tais procedimentos aproximam o conceitual desenvolvido pelo poeta clássico à pergunta "O que será que me dá" e seus desdobramentos, ressignificados por Chico Buarque na descrição desse conturbado sentimento, definido em Camões apenas como seria filosoficamente possível, pela indefinição: "Um não sei quê, que nasce não sei onde / Vem não sei como [...]". De forma semelhante na letra de Chico, é o "Que dá dentro da gente e que não devia / Que desacata a gente, que é revelia".

Nessa letra as vozes dos amantes assumem os efeitos da sexualidade e retomam a tradição do amor romântico, idealizado em sua intensidade máxima, como demonstra a semântica dos vocábulos "tremores", "ardores", "suores", "nervos" compondo pares linguísticos com os verbos "agitar", "atiçar", "encharcar", "rogar", "clamar", "implorar", "queimar", "perturbar". Ações sensíveis que deixam o eu poético "à flor da pele".

A presença de elementos físicos e abstratos em "O que será" revela diferentes aspectos da confusão promovida pelo sentimento amoroso, que se constrói e é reforçado pelos questionamentos do eu, atônito, dominado por emoções que o definem e que têm o poder de conduzir sua vida, acima de qualquer racionalidade. As marcas abstratas desdobram o tema também para a dimensão do mágico-espiritual:

Que nem *dez mandamentos* vão conciliar
Nem todos os *unguentos* vão aliviar
Nem todos os *quebrantos*, toda *alquimia*
Que nem todos *os santos*, será que será

A referência ao estado de apaixonamento é reforçada pela combinação de reações do corpo. As angústias e dúvidas diante da perspectiva da descontinuidade implicam num processo de tomada de consciência por parte do eu lírico, que ao final de cada estrofe responde a si mesmo, encontrando definições do sentimento pelo polo negativo – o que "não" é –, avaliado tanto pelo vetor moral ("O que não tem vergonha") quanto pelo vetor social ("O que não tem governo"), como ainda pelo vetor psicológico ("O que não tem juízo").

O que "brota à flor da pele" é, portanto

O que não tem medida, nem nunca terá
O que não tem remédio, nem nunca terá
O que não tem receita
[...]
O que não tem descanso, nem nunca terá
O que não tem cansaço, nem nunca terá

O que não tem limite
[...]
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem juízo

O contexto embutido nos sentidos é o do momento de transição pelo qual as relações amorosas passaram a partir da década de 1970, como já mencionamos. Segundo Giddens,[221] as ideias de amor romântico exerceram a principal função de alterar os laços familiares, o que culminou na transformação da sexualidade feminina, que se afasta de um círculo crônico de passividade. A sexualidade torna-se totalmente "uma qualidade dos indivíduos e de suas relações mútuas".

O amor aqui representado aponta para a ideia do "amor confluente" de Giddens, para o qual o mais importante é o "relacionamento especial": "O amor romântico há muito tempo tem mostrado uma qualidade igualitária, intrínseca à ideia de que um relacionamento pode derivar muito mais do envolvimento emocional de duas pessoas do que de critérios sociais externos. [...] O amor confluente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais [...]".[222] A partir daí o amor só se desenvolve, pois a intimidade e a vulnerabilidade agora são escolhas e não imposições.

O sentimento presente na canção "O que será" remete ao conceito de que o amor é capaz de superar a vida social e as marcas de moralidade (sociais e/ou religiosas) que ela produz no sujeito. Amar, nesse sentido, "é libertar-se das amarras que fazem de um indivíduo um ser socialmente inscrito e, portanto, limitado".[223] Os poemas contemporâneos – e considero as letras das canções de Chico Buarque representantes legítimas do projeto poético brasileiro – convivem num espaço de discursos diferenciados e plurais em que o tema do amor amplia-se para configurar as questões existenciais que implicam a relação do sujeito com o "outro", conformando sua identidade.

Ou seja, apesar de estilhaçado e confuso pela velocidade e urgência das transformações de seu tempo, o eu poético não perdeu a preocupação de ampliar o conhecimento de sua condição humana. Ele se volta às questões internas, em busca da unicidade física e da completude universal. Portanto, estamos diante de um aparente paradoxo: de um lado, o fragmento pós-moderno; de outro, a busca de reintegração do ser, na relação amorosa. A literatura espelha, assim, esse indivíduo transitório, (sobre)vivente em um mundo *líquido*, fragilizado pela suspensão das antigas certezas (família, religião, pátria) que serviam de alicerce, mas também de barreira confortável (pois indutora de comodismo) para sua constituição.

A voz feminilizada de Chico Buarque rompe essas barreiras, mas mantém fronteiras nas diferenças que enriquecem o ser e que são os novos parâmetros para a afirmação da identidade. É a vivência integral do amor

que integraliza o sujeito (autor e personagem). Como Lipovetsky[224] bem define a questão, "A modernidade da qual estamos saindo era negadora; a supermodernidade é integradora". O sujeito não está só. Ele é coletivo disseminado pela ressignificação do sentimento universal.

A pergunta "O que será que será" já tinha resposta há cinco séculos no paradoxo. A diferença para a mulher é que hoje pode confirmar sua humanidade híbrida em tempos nos quais assumi-la não é mais condenação, mas aceitação prazerosa do que vem "à revelia", sobrepujando-se ao mágico ("Nem todos os unguentos vão aliviar / Nem todos os quebrantos, toda alquimia").

Quanto à pergunta retórica do soneto camoniano que circula desde o século XVI ("Mas como causar pode seu favor / Nos corações humanos amizade / Se tão contrário a si é o mesmo Amor?"), serve agora como artifício de catarse e provocação. A resposta, que todos sempre soubemos, é na verdade o que menos importa à ideia do amor romântico contemporâneo, reinventado pelas vozes magistralmente feminilizadas de Chico Buarque, em uma obra poética que... essa sim, "não tem medida, nem nunca terá".

O que será (Abertura)
(Chico Buarque – 1976)

O que será que lhe dá
O que será meu nego, será que lhe dá
Que não lhe dá sossego, será que lhe dá
Será que o meu chamego quer me judiar
Será que isso são horas dele vadiar
Será que passa fora o resto do dia
Será que foi-se embora em má companhia
Será que essa criança quer me agoniar
Será que não se cansa de desafiar
O que não tem descanso, nem nunca terá
O que não tem cansaço, nem nunca terá
O que não tem limite
[...]

O que será (À flor da pele)
(Chico Buarque – 1976)
O que será que me dá
Que me bole por dentro, será que me dá
Que brota à flor da pele, será que me dá
E que me sobe às faces e me faz corar
E que me salta aos olhos a me atraiçoar
E que me aperta o peito e me faz confessar
O que não tem mais jeito de dissimular
E que nem é direito ninguém recusar

E que me faz mendigo, me faz suplicar
O que não tem medida, nem nunca terá
O que não tem remédio, nem nunca terá
O que não tem receita

O que será que será
Que dá dentro da gente e que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente que não sacia
Que é feito estar doente de uma folia
Que nem dez mandamentos vão conciliar
Nem todos os unguentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, toda alquimia
Que nem todos os santos, será que será
O que não tem descanso, nem nunca terá
O que não tem cansaço, nem nunca terá
O que não tem limite

[...]

218. A acepção desse interessante conceito encontra-se em BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido:* sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

219. CYNTRÃO, Sylvia Helena. "Literatura e canção brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista". In: *Revista Cerrados* ("Literatura e as outras áreas do conhecimento"). Brasília: UnB, 2006, nº 22, ano 15, p. 219.

220. LÁZARO, André. *Amor:* do mito ao mercado. Petrópolis: Vozes, 1996.

221. GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: UNESP, 1993, p. 37.

222. Idem, p. 72-73.

223. LÁZARO. Op. cit., p. 222.

224. LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

“A RITA” E O RITO CRIADOR DE CHICO BUARQUE

Tércia Montenegro Lemos

A canção “A Rita”, tendo surgido no primeiro LP de Chico Buarque, em 1966, integrou uma fase de sua produção que ficou mais representada (ou até mesmo ofuscada) por obras como “A banda” e “Pedro pedreiro”. Entretanto, essa canção, que agora nos propomos a brevemente analisar, carrega uma faceta bem resumidora do processo criador de Chico Buarque – ao menos no que diz respeito ao universo voltado para temas líricos.

Logicamente, as proporções de uma única peça musical jamais seriam suficientes para esgotar as variações que Chico Buarque, em torno desse assunto, explorou ao longo de sua obra. O que pretendemos ressaltar neste artigo são alguns elementos que se fizeram constantes, demonstrando como o artista já revela, mesmo em incursões musicais de juventude, procedimentos ou estratégias que representam com excelência parte de seu estilo.

Estudos como os de Adélia Bezerra de Meneses[225] propuseram divisões para entender a produção cancional de Chico Buarque dentro de tendências escalonadas por características específicas. Sob idêntica proposta, igualmente foram lançadas coletâneas como a série de CDs da Universal Music, em 1994, comemorativos aos cinquenta anos do compositor: assim, a coleção separou canções conforme sua ênfase fosse direcionada ao aspecto político, amoroso, cotidiano etc. Sem pretender revisitar tal método de pesquisa ou apreciação, e levando em conta que a proposta de dividir a obra de Chico não significa uma rigidez marcada por cronologias ou “purezas temáticas”, adotamos também a perspectiva de uma seleção lírica em que “A Rita” se enquadra, ilustrando determinado modo de composição no processo criador de Chico Buarque. Tal modo, claro, não chega a se distanciar completamente da dicção de peças mais críticas ou politizadas – e isso, de resto, seria mesmo impossível, pois estamos no território de um único (embora múltiplo nos talentos) sujeito criador. Não obstante, existem especificidades que merecem

análise, a partir de agora. Comecemos com a leitura da letra da canção:

A Rita

A Rita levou meu sorriso
No sorriso dela
Meu assunto
Levou junto com ela
E o que me é de direito
Arrancou-me do peito
E tem mais
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato
Que papel!
Uma imagem de São Francisco
E um bom disco de Noel

[...]

"A Rita", conforme se percebe, traz a figura de uma mulher ativa, que atinge profundamente o homem ao abandoná-lo, retira-lhe as qualidades e usurpa seus direitos, recorrendo inclusive à violência. Nesse ponto, lembra uma canção como "Atrás da porta", com o gesto crispado de arrastar, arranhar e agarrar. Se nessa última canção, entretanto, a imagem de humilhação impõe-se, após a fúria ("Sem carinho, sem coberta / No tapete atrás da porta / Reclamei baixinho"), em "A Rita" não existe declínio: a mulher que sai, levando objetos e sentimentos, não se submete nem é vítima de emoções. Ela mata o amor "de vingança", e sua ausência é sentida como uma fratura, que desestabiliza o parceiro.

A propósito, Maria Helena Sansão Fontes[226] já comentava como um relacionamento amoroso pode criar uma ilusão de continuidade e permanência que, ao ser destruída, provoca um intenso dilaceramento. Tal dor é refletida numa perda de autoestima e de autocontrole, que impulsiona as atitudes mais patéticas. Em "Atrás da porta", citada há pouco, percebe-se o extremismo dessa dor nos gestos de súplica da personagem feminina, cuja voz cria o ponto de vista na canção. Em "A Rita", Chico Buarque ainda utiliza a tradicional perspectiva de um eu lírico masculino que, se não chega a rastejar aos pés da companheira, mesmo assim admite ter sofrido "perdas e danos" com a separação.

Talvez, num primeiro momento, a figura masculina sugira certa passividade ou mesmo letargia, diante da mulher-título que é tão impulsiva, abandona o lar e carrega consigo "sorriso", "assunto", "planos" e "enganos" de seu parceiro. Entretanto, existem algumas passagens que indicam uma discreta revolta: "E tem mais", "Que papel!", "E além de tudo". São momentos em que o eu lírico toma consciência da injustiça que sofreu – mas, ao final, isso não chega a lhe dar forças para sair da posição de vítima, sendo

esta inclusive justificada pela juventude ou imaturidade: “Levou os meus planos / Meus pobres enganos / Os meus vinte anos / O meu coração”.

Nessa relação de casal delineada pela letra em análise, outro aspecto interessante é o tom gradativo, que intensifica e agrava a importância dos elementos que Rita retira do eu lírico. Assim, se a menção inicial ao “sorriso” pode supor apenas uma alegria superficial, depois vemos que o “assunto” é também roubado, bem como “o que é de direito” – e dessa forma vão objetos domésticos, imagem religiosa e imagem artística (“um bom disco de Noel”), planos, enganos, idade (“os meus vinte anos”) e afeto (“o meu coração”). Por último, surge a informação de que Rita “...deixou mudo / Um violão”, o que pode indicar o roubo da própria capacidade criadora: sem a presença da mulher, o cantor perde sua inspiração. Entretanto, antes que aventemos essa hipótese, convém indagar a respeito do papel tão ativo dessa mulher, que verdadeiramente “rouba a cena”. Apesar de ser o núcleo dinâmico (o que se revela desde o título da canção), Rita não age por impulso de maldade ou desvario, mas *reage*, motivada por situações anteriores – que não são mencionadas explicitamente, mas podem ser percebidas por meio do perfil subjacente e indireto com o qual é traçada a figura masculina.

A pergunta que aqui cabe é: por que Rita mataria o seu amor “de vingança”? Que razões teria para isso? Como podemos entender sua atitude intempestiva, de sair arrancando coisas, recolhendo objetos para deixar o lar, com uma espécie de fúria? A explicação certamente reside “nos enganos” ou “nos vinte anos” do eu lírico: algo que pode ser associado a sua imaturidade, irresponsabilidade ou mesmo passividade. O violão ainda instaura a noção de boemia, que pode ter sido o pretexto para a saída da Rita. Assim, à semelhança de Jasão, personagem da peça teatral *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, aqui também podemos encontrar um sujeito que estabelece compromisso com uma vida errante, artística, mas que não rende dinheiro: prova disso é o fato de que o casal “não tem um tostão”. Nesse sentido, como parte da vingança de Rita, sua fúria pode ter emudecido o violão de duas maneiras: ou, como já dissemos, por tirar ao eu lírico o prazer ou a motivação de cantar sob inspiração feminina, ou por literalmente danificar o instrumento musical. Deixar o violão mudo, mutilá-lo, entraria na categoria de “danos” sofridos nessa cena de separação...

No entanto, ainda que optemos pela segunda hipótese, da agressividade, não seria justo considerar a figura de Rita como a de uma mulher inimiga do lúdico ou das artes: tanto é que ela leva consigo “um bom disco do Noel”. Essa passagem frisa a influência de Noel Rosa, que Chico Buarque admite ter experimentado de maneira forte, sobretudo nas composições da época.[227] A canção “A Rita” também melodicamente se enquadra na proposta de um samba lírico à moda de Noel e, além disso, podemos ressaltar que a atmosfera popular e boêmia é bem condizente com o universo do “poeta da Vila”. Num trecho como “Levou seu retrato, seu trapo, seu prato / Que papel!” ressoa a memória dos versos de Noel – e não somente por mencionar certa camada social, presente ao longo de seu repertório em diversas letras

de canções, mas ainda pelo ritmo brincalhão ou malandro, evidenciado pela sequência das palavras “retrato”, “trapo”, “prato” e, finalmente, pela ingênua reprimenda “Que papel!”.

A imagem do malandro – vale lembrar – participa da obra de Chico Buarque com muita relevância. Tal estereótipo surge numa dimensão simbólica da própria condição paratópica (deslocada ou marginalizada) do artista em si. Para um estudo específico do conceito de paratopia aplicado à obra de Chico Buarque, pode-se consultar Nelson Barros da Costa.[228] Ainda a propósito, é importante constatar que o aspecto da malandragem combina igualmente com o estilo de Noel Rosa[229] e com o do sujeito retratado em “A Rita”, associado ao violão e, por extensão, à roda de samba, à arte e à boemia. O temperamento descontraído ou irresponsável dessa figura entra em conflito com a praticidade da mulher, que surge ativa, ríspida e decidida pela atitude de abandono.

É o momento de voltarmos ao princípio deste artigo, quando anunciamos que nossa abordagem da canção seria direcionada para um elemento representativo do processo criador de Chico Buarque, no que tange a uma de suas abordagens do tema lírico. Essa abordagem refere-se ao jogo dos contrastes, à difícil conciliação de temperamentos, numa relação. Em “A Rita”, percebemos dicotomias que elaboram extremos, como a da mulher ativa e do homem passivo; do homem boêmio e da mulher com “senso prático”. As diferenças criam conflitos que geram a separação; porém, a desistência de tentar conciliar os extremos não traz alívio, mas dor, sensação de perda.

O tema do amor impossível surge – embora não numa esfera tradicionalmente “romântica”, em que a impossibilidade afetiva é desencadeada por questões externas, ligadas à sociedade. Para uma relação moderna, cantada em circunstâncias dolorosamente verossímeis,[230] o que afasta os apaixonados não é nenhum voto de castidade, nenhuma doença ou questão familiar intransponível: o que impossibilita o amor é o simples temperamento de um ou de outro, a incapacidade de conviver com aquele defeito ou característica considerada incorrigível. Mescla-se ao amor idealmente puro um outro sentimento, mais complexo, de rejeição, antipatia, raiva ou ressentimento – e é em meio a essa balbúrdia sentimental que o abandono acontece.

Se fôssemos então resumir essa visão lírica, que Chico Buarque desenvolve em “A Rita”, em “Com açúcar, com afeto”, “Trocando em miúdos” e tantas de suas composições (respeitadas as singularidades de cada uma delas), poderíamos eleger o tema da incomunicabilidade. A incompreensão que nasce do amor, a incapacidade de fazer o outro ver (ou satisfazer) determinadas necessidades e a intolerância diante do fato de que tais aspectos sejam ignorados, dentro de uma relação.

É contra esse contexto de desentendimento que a personagem Rita se insurge; vai embora, levando as coisas boas e relevantes (o sorriso, os vinte anos, o disco de Noel) e abandonando o que não lhe apraz. É em cima desse

amor intenso, porém talvez descartável ou autônomo demais, que Chico Buarque concentra seu rito criador. E se a palavra-chave é *incompreensão*, vale assinalar que também se percebe a constância com que esse tema invade outras obras do artista, como é o caso de seus trabalhos literários, por exemplo. Se não nos cabe, por questão de espaço e alcance de proposta, transcender a análise para esses territórios, ao menos assinalamos a importância desse elemento. De fato, a *incompreensão* tem de surgir em toda a sua carga dramática num artista que concentra seu poder na voz e na palavra. Pensar na incapacidade de promover a empatia, de envolver os outros (agora, para além do tema lírico, mas dentro de uma dimensão universal), é uma hipótese aterradora para o criador. Não é à toa que – voltando à letra – o pior que parece acontecer é "deixar mudo um violão".

225. MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico:* poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

226. FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia:* masculino-feminino em Chico Buarque. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

227. A respeito, pode-se conferir entrevista em vídeo concedida por Chico Buarque, disponível em *www.youtube.com/watch?v=0JWQMoY3c74*, acesso em 10/5/2010.

228. COSTA, Nelson Barros da. "Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas". In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil:* textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 325-350.

229. Vale a pena ressaltar que Walnice Nogueira Galvão (apud SOUZA, Tárik de. "Chico Buarque: o que não tem censura nem nunca terá". In: *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983) também classifica "A Rita" dentro de um perfil de canções feitas à maneira de Noel Rosa, Sinhô e Ataulfo Alves.

230. Algo que Tárik de Souza (Op. cit.) classificaria dentro da concepção de um "áspero ciclo de realismo conjugal".

UMA ACROBATA SE DOBRA EM DUAS: UMA LEITURA DE "A HISTÓRIA DE LILY BRAUN"

Waltencir Alves de Oliveira

O grande circo místico é um espetáculo circense, operístico e teatral que estreou no ano de 1983. A trama, apoiada sobre a trilha sonora, foi concebida e composta, integralmente, por Chico Buarque e Edu Lobo. Desde a sua estreia, com o Balé Teatro Guaíra constituiu uma experiência cênica de grande relevância. A trilha sonora gravada em disco apresentou canções que foram adquirindo autonomia em relação ao conjunto em função de sua importância crescente. "Beatriz", "Ciranda da bailarina" e "A história de Lily Braun" podem ser citadas como composições de inegável sucesso popular e de grande importância no conjunto da obra dos dois compositores.

Interessante destacar que essas três canções cumprem função similar na narrativa: todas enfocam personagens femininas essenciais para a trama. Beatriz apresenta o "ser" da atriz e aponta para uma analogia entre o exercício de sua arte e o exercício místico que eleva ao "céu"; a bailarina representa a mulher vinculada a uma arte que afasta do corpóreo e do terreno (ela não tem "medo de vertigem", ela não tem "um primeiro namorado", ela não tem "pentelho"); Lily Braun, por sua vez, opõe o ato de casar ao livre exercício da arte e da vida.

Adélia Bezerra de Meneses, ao analisar as figuras do feminino na canção de Chico Buarque,[231] reconhece a existência de duas modalidades de canção: aquelas em que a voz masculina apresenta a mulher e as que dão voz à própria mulher. É possível reconhecer ainda variações no interior dos dois grupos. A voz masculina pode instaurar uma visão sensorial-corporal sobre a mulher, conferindo grande concretude à imagem construída, ou, como é o caso de "Beatriz", a voz do homem atualiza o discurso sobre o "'eterno feminino' que, goethianamente, 'acena / céu acima'".[232] Na outra

modalidade, algumas figuras do feminino podem ser contrapostas ou combinadas: a "mulher prometeica", integrante e/ou fundadora da ordem; a "mulher órfica", que rompe com a ordem instituída instaurando a "ordem da festa"; a mulher, que, mesmo na ordem do trágico, deflagra a crítica a uma ordem distorcida e alienadora. Há ainda outras canções que rompem com o discurso habitual sobre a mulher, funcionando como "verdadeira desmistificação da mulher, do amor e da relação entre os sexos".[233]

As canções de *O grande circo místico* parecem exemplificar bem o que é apresentado por Adélia Bezerra de Meneses. "Beatriz", conforme indica a própria autora, atualiza um modelo de representação do "eterno feminino". "Ciranda da bailarina" materializa a ironia, sendo uma ciranda de múltiplas vozes infantis, lúdica até na voz empregada, que procura descrever a personagem. A definição, mediada pela negação e não pela afirmação de qualidades, torna-se um dizer que se faz pelo avesso, só permitindo saber o que a bailarina não tem. Isso que faria romper com a mitificação/idealização da figura etérea da bailarina torna a personagem ainda mais envolta em névoa, afinal ela não tem o que todos têm, ela não possui aquilo que trivializa, aquilo que a tornaria banal e cotidiana, ela desliza e paira sobre o mundano. Sendo assim, a negação reitera uma representação típica, embora empregue uma construção atípica. "A história de Lily Braun" nos parece ainda mais complexa, uma vez que parece condensar ou desdobrar uma gama multifacetada de representações femininas em uma só mulher. Atente-se para o fato de que o espetáculo procura mesclar teatro, balé e circo, o que torna mais coerente ressaltar as estrelas de cada uma das empreitadas: a atriz de "Beatriz", a bailarina de "Ciranda da bailarina" e a acrobata "Lily Braun".

Reitero uma diferença essencial na estruturação das três canções. Em "Beatriz" uma voz masculina dialoga com a amada Beatriz, apelando para entrar em sua vida, instaurando uma temporalidade que é "sempre por um triz" e uma espacialidade entre o "céu" e o "chão". A "Ciranda da bailarina" é feita por vozes de um coro infantil que definem por negativas, aproximando-a de uma figura lendária. Já "A história de Lily Braun", cujo título já aponta para uma narrativa, apresenta a voz da própria personagem descrevendo momentos decisivos de seu processo de maturação: do primeiro encontro com um homem até o casamento.

O grande circo místico, de Edu Lobo e Chico Buarque, foi inspirado em poema homônimo de Jorge de Lima publicado em 1938, no livro *A túnica inconsútil*. Tanto o poema quanto o disco-espetáculo pretendem narrar/apresentar a trajetória de uma família dedicada ao circo: a família Knieps. Lily Braun é uma acrobata de "ventre tatuado" que se casa com Oto Knieps e passa, a partir daí, a integrar a *troupe* do circo, conforme atesta trecho do poema de Jorge de Lima que se segue:

O Grande Circo Místico

O médico de câmara da imperatriz Teresa – Frederico Knieps –

resolveu que seu filho também fosse médico,
mas o rapaz, fazendo relações com a equilibrista Agnes,
com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
Charlote, filha de Frederico, se casou com o clown,
de que nasceram Marie e Oto.
E Oto se casou com Lily Braun, a grande deslocadora,
que tinha no ventre um santo tatuado.
A filha de Lily Braun – a tatuada no ventre –
quis entrar para um convento,
mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
e Margarete continuou a dinastia do circo
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
[...]

A origem de Lily Braun não é mencionada, a existência dela na narrativa está assentada sobre a descrição de dois atributos – ela desloca o ventre e tem um santo tatuado nele – e sobre a ação de gerar e parir Margarete, garantia de continuidade da dinastia circense dos Knieps. Embora a inspiração para o disco venha do poema de Jorge de Lima, a canção "A história de Lily Braun" não apresenta o mesmo recorte narrativo. Na canção a vida de Lily é apresentada antes de seu casamento, conforme a letra:

Como num romance
O homem dos meus sonhos
Me apareceu no dancing
Era mais um
Só que num relance
Os seus olhos me chuparam
Feito um zoom

Ele me comia
Com aqueles olhos
De comer fotografia
Eu disse cheese
E de close em close
Fui perdendo a pose
E até sorri, feliz

E voltou
Me ofereceu um drinque
Me chamou de anjo azul
Minha visão
Foi desde então ficando flou

Como no cinema

Me mandava às vezes
Uma rosa e um poema
[...]

Abusou do scotch
Disse que meu corpo
Era só dele aquela noite
Eu disse please
[...]

E voltou
No derradeiro show
Com dez poemas e um buquê
Eu disse adeus
Já vou com os meus
[...]
Como amar esposa
Disse [...] que agora
Só me amava como esposa
Não como star
Me amassou as rosas
Me queimou as fotos
[...] beijou no altar

[...]

A canção está estruturada em oito estrofes, seis com sete versos, uma com cinco e outra com seis. As duas estrofes que sofrem variação apresentam ênfase ou repetição de uma ação iniciada no bloco anterior, funcionando como uma espécie de refrão, cuja função de reafirmar um ritmo e uma ideia é reiterada até pelo verso inicial de cada uma das estrofes que se repete de forma idêntica: "E voltou". O sentido expresso é reforçado pela estrutura material do texto, o verso que anuncia a volta também "volta".

As seis estrofes similares podem ser divididas em três blocos de duas estrofes cada um. O primeiro bloco apresenta uma situação inicial da "história de Lily Braun", é o momento em que ela conhece o "homem dos seus sonhos". No segundo bloco, o homem, destituído da aura esfumaçada do "sonho", ganha concretude e virulência, o desejo sexual é desvelado de modo enfático, "Disse que meu corpo / Era só dele aquela noite". O último episódio é o desfecho da trama, quando Lily se casa com o homem que só a amará "como esposa".

"A história de Lily Braun" assim resumida poderia parecer de uma trivialidade absurda. Contudo, a rede de analogias e referências mobilizada pela canção, aliada aos modelos de representação do feminino e do masculino que se constroem, para serem em seguida desconstruídos, fornece indícios de uma hábil arquitetura poética que se ancoram, além disso, numa

estrutura melódica que dá bem o tom da história apresentada. Uma espécie de foxtrote, de andamento lento, quase uma balada, bem típico dos *dancings* e *cabarets* como o que ambienta a narrativa.

Todas as estrofes que abrem cada um dos três instantes da trama – situação inicial, deflagração do conflito e desfecho – começam por um verso idêntico, do qual se altera a expressão final.[234] Nas três vezes em que o verso se repete, ele introduz uma nova rede de comparações que devem se refletir e modular a história da personagem. O primeiro encontro ocorre "como num romance"; o segundo "como no cinema"; e no terceiro, e definitivo, ele a quer "como amar esposa".

O primeiro episódio apresenta uma analogia entre a história de Lily e um romance: "Como num romance / O homem dos meus sonhos / Me apareceu no dancing". A localização espacial, um "*dancing*", e a própria definição do homem "dos sonhos", remete ao universo folhetinesco. As ações relatadas, no entanto, recompõem as funções do fotógrafo e da modelo, levando a imagem da fotografia a adquirir uma concretude corporal irrefutável, despertando no homem o desejo de comê-la com "os olhos de comer fotografia". O verbo empregado evidencia o desejo nascente e também atesta a imobilidade, e visualidade, do objeto desejado: ela é fotografia ainda, imagem revelada que se contempla/deseja, ainda que já seja desperto um primeiro "sorriso de felicidade".

A cena recomposta na terceira estrofe é a mais típica que se poderia imaginar entre uma dançarina/cantora de cabaré e um frequentador da casa. O nome empregado por ele para chamá-la pela primeira vez traça uma analogia essencial para a compreensão da canção. Ele a chama de "anjo azul", o que, somado à analogia que abre a estrofe seguinte "como no cinema", explicita a referência ao famoso filme de Josef von Steinberg. *O anjo azul* é um filme de 1930 que apresenta no papel de cantora/dançarina de um cabaré a atriz Marlene Dietrich. A semelhança entre Lily Braun e a personagem do filme é óbvia, ambas são levadas do *dancing* ao casamento, movidas por homens que manejam fotos, imagens e poemas (lembre-se que Immanuel Raths, que se casa com a dançarina no filme, é um professor de Artes e Ciências). No filme, Lola Lola, até do ponto de vista sonoro uma aparentada de Lily, inaugura o processo de transformação de Marlene Dietrich em um ícone do cinema, símbolo inconteste da sedução.

O impacto causado pelo filme é enorme e ainda maior é o sucesso da atriz, a ponto de ela ter conquistado a admiração de Adolf Hitler, que a convidou para cantar na propaganda nazista. A recusa veemente de Marlene Dietrich e sua posterior adesão aos aliados renderam-lhe o título de traidora da nação alemã, além de transformá-la em um emblema da resistência contra o regime totalitário nazista. A canção que Lola cantava em *O anjo azul* – "Falling in love again" – trata exatamente do mesmo tema que "A história de Lily Braun": ambas apresentam o relato de uma mulher que se apaixona aos poucos, perdendo o medo de se envolver para ir se entregando. Marlene Dietrich, durante a guerra, atuou bastante como cantora, apresentando-se, em

várias ocasiões, para o exército aliado. A canção popular alemã "Lili Marleen" integrava sempre seu repertório, sendo tão repetida que a atriz acabou ganhando o apelido de "Lili Marlene". A canção se confunde com a cantora e passa a nomeá-la.

A analogia se adensa, a Lili Marlene que deu corpo e voz à personagem Lola Lola, "o anjo azul", aqui são retomadas, atriz e personagem, para nomear a personagem da canção de Chico e Edu – ela é Lily e "anjo azul". O sobrenome da personagem aponta para outra conhecida alemã, não a que recusou o *Füher*, mas a que o aceitou. Eva Braun, amante que acompanhou Hitler, literalmente, até a morte (ou inclusive na morte), travou seu primeiro contato com o líder alemão quando era ajudante de um fotógrafo. Assim, Eva Braun, a mulher apaixonada por fotografia, que tinha um desejo obsessivo de se casar, é misturada ao "anjo azul", Lola Lola, e sua intérprete, Lili Marlene (Marlene Dietrich), para compor o nome da personagem.

Nota-se, inclusive, que as opções e posições de ambas são fundidas em todo o desenvolvimento da canção. O universo da fotografia, tão familiar a Eva Braun, e o do cinema, própria razão da vida de Lili/Marlene Dietrich. A recusa da atriz em aceitar a "aliança" com um homem e com uma nação, o que lhe rende a acusação de traidora, e o desejo obsessivo da fotógrafa que ansiava se casar com esse mesmo homem, ainda que isso representasse escolher a morte. O protagonismo de Lili, sua coragem de acusar e apontar para uma nação inteira, no caso a sua, os crimes de seu povo, de sua terra e do homem que a governa contrasta com a subserviência de outra mulher, a Braun, que em nome de um homem e de um casamento tudo perde, até a própria vida. Vale lembrar que Eva Braun foi oculta por Hitler a vida inteira, era uma amante secreta que suportava tudo com a esperança de um dia se casar com o amado. Acredita-se que Eva Braun era tão reclusa que desconhecia grande parte das atrocidades cometidas pelos alemães nazistas durante a guerra. Não obstante a dedicação, o casamento prometido só se concretizou um dia antes de Hitler se matar, sendo seguido por Eva no suicídio. Com isso a mulher que esperou anos por um casamento só ficou casada por um dia.

Deve-se pretextar que o nome da personagem "Lily Braun" foi escolhido por Jorge de Lima para o seu poema de 1938. A possibilidade de que o nome se refira a Lili Marlene é até possível, visto que estávamos então no auge do sucesso da atriz. A referência a Eva Braun já não parece possível, uma vez que a amante de Hitler, em 1938, era mantida em segredo até mesmo na Alemanha. O caráter, eventualmente, aleatório da escolha do nome por Jorge de Lima não está presente na escolha de Edu Lobo e Chico Buarque. Várias personagens femininas são citadas no poema de 1938 – a imperatriz Tereza, a equilibrista Agnes, Charlote, Marie, Lily Braun, Margarete e as gêmeas Marie e Helene. Chico e Edu escolhem, nesse vasto repertório, apenas o nome de Lily Braun e nenhum outro. Além de a escolha ser altamente significativa, ela se dá em um período histórico, 1982, em que tanto Lily (Marlene) quanto Braun (Eva) deixaram há muito de ser nomes vazios e/ou neutros. Aliado ao conjunto de referências mobilizado para a

composição da canção, fica evidente que a relação entre "A história de Lily Braun" e a história da Lily (Marlene) e da Braun (Eva) é óbvia. A representação do feminino nessa canção aponta para o posicionamento da mulher, melhor dizendo, de duas mulheres, em relação ao homem. O homem em questão representa um corte profundo na história do mundo, grande líder carismático convertido em símbolo eterno da repressão e do totalitarismo, máxima expressão de um masculino devastador que converte homens em caça e presa. A fusão dos dois nomes femininos em um só explicita, portanto, a postura dobrável da acrobata Lily Braun, tentativa de fundir a mulher que canta para reagir e para libertar com a mulher que se silencia e se subordina apenas para casar.

A mistura de personagens e modulações do feminino é materializada na canção em todos os níveis. Conforme já se disse, o episódio que deveria seguir "como num romance" apresenta uma série de analogias com o universo da fotografia. A deflagração do conflito na narrativa que se apresentaria "como no cinema" mistura traços do universo romanesco mais típico – "mandar rosas e poemas" – com um conjunto de referências, quase descrição, de cenas do filme já citado, *O anjo azul*, portanto "como no cinema" mesmo.

O homem volta, por fim, no *show* que, antes mesmo de ocorrer, já se apresenta como "derradeiro". Anunciando que chegava ao fim a vida artística da personagem para inaugurar uma nova etapa. Ela tenta se desvencilhar, anunciando que seguiria junto com sua *troupe* numa turnê. Entretanto, o esforço dele também se multiplica: "a rosa e o poema" anunciados na quarta estrofe são multiplicados, "dez poemas e um buquê", significando o último estágio da conquista.

O último bloco contrapõe, explicitamente, as duas representações femininas em confronto: a esposa e a *star*. Ela é obrigada a escolher entre o universo *glamouroso* das estrelas e o mundo ordenado da vida doméstica de uma esposa. A última estrofe procura desconstruir as imagens de mulher sedutora e de homem galante dos sonhos que a canção procurou construir. Todos os sinais de "galanteio" e "cortesia" masculina são apagados, gerando um efeito de apagamento da mulher que eclode, de modo contundente, no último verso, que anuncia o fim irrevogável da felicidade. A reiteração da mensagem é materializada na própria forma com que quase todos os versos são iniciados: "Nunca mais". Cada verso adicionado nega ou neutraliza um artifício empregado pelo homem durante a conquista: romance, cinema, *dancing*, *cheese* (sorriso), espelunca, drinque, rosa. No último e "derradeiro" verso, a anulação final: a felicidade nunca mais será obtida.

A oposição é clara, de um lado o casamento que aprisiona e dá fim ao estrelato e à felicidade, de outro, o exercício de uma arte que representa a liberdade e a felicidade. Fusão de duas representações do feminino, a mulher domesticada pelo homem e pelo casamento e a "estrela" que brilha e seduz no cinema, na fotografia e no romance. Em posição complementar, o homem que desliza da posição galante do fã para a posição do esposo que possui e aprisiona.

Na composição do próprio nome da personagem, a fusão se desenha e se desdobra na rede de referências tecida em toda a canção. Lili/Lola Lola (Marlene), a que se rebela, trai para desvelar a verdade e acusar a tirania e o crime contra a vida e sempre se rebela cantando e exercendo sua arte. Braun (Eva), a mulher que escolhe servir e se submeter a um homem que configura em si a opressão que a outra recusa. Uma atualiza em si a diva absoluta que povoa o universo do cinema, do romance e da canção e a outra, a que fotografava apenas a realidade mais aparente, não sai do superficial da imagem plana e a tudo abdica em nome do desejo de casar, ainda que se case por apenas um dia e conquiste o nunca como futuro. Duas imagens antagônicas mescladas, uma dualidade e um deslizamento constante que afetam a imagem feminina e a masculina também. Combinação entre pares antagônicos e imagens tão destoantes só poderíamos encontrar em uma mulher que, acrobata, sabe que é "desdobrável", como todas de algum modo parecem ser, segundo os versos de Adélia Prado em "Com licença poética", poema de 1976. A "história" de uma mulher é história de duas mulheres, converte-se em história no seu sentido mais inapelavelmente real e maiúsculo de tantas mulheres e de tantos homens. Assim sendo, resta citar um trecho da canção "O circo místico", que dá nome ao disco e encerra sua definição, para tentar explicar o redobro que há entre a "fictícia" "história de Lily Braun" e a história real, entranhadas uma na outra, no mesmo lugar onde sempre morou a grande arte.

Não
Não sei se é um truque banal
Se um invisível cordão
Sustenta a vida real

231. MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial/Boitempo Editorial, 2001.

232. Idem, p. 16.

233. Id., ibid., p. 67.

234. A repetição do verso com a alteração de um elemento final é recurso bastante conhecido em se tratando de Chico Buarque. Lembre-se que foi esse o princípio ordenador, por exemplo, de (e da) "Construção", sua canção de 1971. Cf. a esse respeito o que diz MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico:* poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

SOBRE OS COLABORADORES

Adélia Bezerra de Meneses

Lecionou Literatura Brasileira na Technische Universität, de Berlim, e Teoria Literária e Literatura Comparada na USP e UNICAMP. Aposentada, continua atuando vinculada à Pós-Graduação dessas duas universidades paulistas. Publicou os livros: *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica* (Petrópolis: Vozes, 1979), *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (São Paulo: Hucitec, 1982 – Prêmio Jabuti), *Do poder da palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise* (São Paulo: Duas Cidades, 1995), *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2000), *As portas do sonho* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2002) e *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2010).

Aleilton Fonseca

Ficcionista, poeta e ensaísta. Doutor em Letras pela USP. Professor titular de Literatura Brasileira da UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana). Publicou, entre outras obras, *O canto de Alvorada* (contos – Rio de Janeiro: José Olympio, 2003), *Nhô Guimarães* (romance – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006), *Les marques du feu* (contos – Paris: Lanore, 2008) e *O pêndulo de Euclides* (romance – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009). Pertence ao PEN Clube do Brasil, à UBE-SP e à Academia de Letras da Bahia.

Anazildo Vasconcelos da Silva

Professor da UFRJ, crítico e ensaísta conhecido dentro e fora do Brasil. Atuou como professor visitante nos Estados Unidos (nas Universidades do Arizona, do Novo México e de Illinois). Autor de vários livros, dentre os quais *A poética de Chico Buarque* (Rio de Janeiro: Sophos, 1974) e *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque* (Rio de Janeiro: Garamond, 2010). Pioneiro na inclusão da MPB no âmbito dos estudos

literários.

Charles A. Perrone

Professor titular de Português e Literatura e Cultura Luso-brasileira da Universidade da Flórida (EUA). Publicou *Letras e letras (da MPB)* (1988), *Masters of contemporary Brazilian song: MPB 1965-1985* (1989), *Crônicas brasileiras: nova fase* (1992, co-organizador) e *Seven faces: Brazilian poetry since modernism* (1996). Já traduziu poemas de, entre outros, Augusto de Campos, Paulo Leminski, Adriano Espínola e Horácio Costa.

Cleusa Rios Pinheiro Passos

Professora titular de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. Publicou, entre outras obras, *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* (São Paulo: Hucitec, 2000) e *As armadilhas do saber: relações entre Literatura e Psicanálise* (São Paulo: Edusp, 2009).

Cristhiano Aguiar

Escritor, editor e crítico literário. Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE, co-organizou a antologia de contos *Tempo bom* (São Paulo: Iluminuras, 2010) e a coletânea de ensaios *Intérpretes ficcionais do Brasil* (Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2010). Foi coordenador e curador, entre 2009-2010, do *A letra e a voz: festival recifense de literatura*, promovido pela Prefeitura do Recife. Vencedor do prêmio Osman Lins de contos 2007, possui contos e ensaios publicados em diversas revistas, sites e jornais do Brasil. Atualmente cursa o doutorado em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP).

Daniel Piza

Jornalista, tradutor e escritor. Em *O Estado de S. Paulo*, assinava uma coluna de cultura e uma de futebol. Traduziu autores como Herman Melville e Henry James e organizou seis livros nas áreas de jornalismo cultural e literatura brasileira. Escreveu, entre outros, *Jornalismo cultural* (São Paulo: Contexto, 2003), a biografia *Machado de Assis: um gênio brasileiro* (São Paulo: Imprensa Oficial, 2005), *Aforismos sem juízo* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008) e os contos de *Noites urbanas* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010). Fez também os roteiros dos documentários *São Paulo: retratos do mundo* e *Um paraíso perdido: Amazônia de Euclides*. Faleceu em dezembro de 2011.

Evelina Hoisel

Professora titular de Teoria da Literatura da UFBA e pesquisadora do

CNPq. Fez o Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, concluído em 1996. Dentre as principais publicações, destacam-se: *Supercaos: os estilhaços da cultura em* PanAmérica *e* Nações Unidas (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980), Grande sertão: veredas: *uma escritura biográfica* (Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2006), *Viagens: Vitorino Nemésio e intelectuais portugueses no Brasil* (org. – Salvador: EDUFBA, 2007), além de artigos em coletâneas e em revistas especializadas. É membro da Academia de Letras da Bahia.

Igor Fagundes

Poeta, jornalista, ator, ensaísta, crítico literário, mestre e doutorando em Poética pela UFRJ, onde foi professor de Teoria Literária e Fundamentos da Cultura Literária Brasileira. Autor dos livros de poemas *Transversais* (2000), *Sete mil tijolos e uma parede inacabada* (2004), *Por uma gênese do horizonte* (2006), *Zero ponto zero* (2010), e de *Os poetas estão vivos: pensamento poético e poesia brasileira no século XXI* (2008). No livro *Roteiro da poesia brasileira: anos 2000* (São Paulo: Global, 2009), aparece como um dos poetas mais representativos surgidos na década. Colabora assiduamente com artigos para jornais e periódicos.

Lígia Guimarães Telles

Doutora em Letras pela UFBA. Professora de Teoria da Literatura do Instituto de Letras, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Organizadora de *Pátria de histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann* (Rio de Janeiro: Imago; Salvador: FCEB, 2000). Autora de *O périplo de Judith Grossmann* (no prelo). Tem artigos publicados em revistas especializadas.

Luca Bacchini

Doutor em Estudos Americanos pela Università degli Studi Roma Tre, onde defendeu a tese "Francisco-Francesco: Chico Buarque de Hollanda e a Itália" (2006). Atualmente é professor contratado de Literatura Portuguesa e Brasileira do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras e Filosofia da Università di Roma "La Sapienza". Publicou vários ensaios sobre música e literatura brasileira. Organizou "Chico Buarque: 60 anni" (2004) e "Tom Jobim: 80 anni" (2008), para a revista *Letterature d'America*, e "Antonio Carlos Jobim: maestro soberano" (2009-2010), para a *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*.

Luciano Rosa

Doutorando em Letras pela UFRJ, onde se graduou em Letras e obteve o título de mestre em Literatura Brasileira. É autor de artigos, ensaios e

prefácios sobre literatura brasileira do século XX. Organizou e prefaciou os volumes *Melhores contos de Aurélio Buarque de Holanda* (2007) e *Roteiro da poesia brasileira: anos 40* (2010), ambos da Global Editora (SP).

Luís Augusto Fischer

Doutor pelo Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, onde leciona, na área de Literatura Brasileira. Criou e dirige, nesse instituto, a disciplina Canção Popular Brasileira, tendo já orientado alguns mestrados sobre o tema. É autor da novela *Quatro negros* (Porto Alegre: L&PM, 2005) e dos estudos *Machado e Borges* (Porto Alegre: Arquipélago, 2008) e *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta* (Porto Alegre: Arquipélago, 2010), entre outros.

Luiz Antonio Mousinho

Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP, com tese sobre Clarice Lispector. Professor do Curso de Comunicação da UFPB. Atuou por seis anos como jornalista. Em 1997, publicou *Uma escuridão em movimento: as relações familiares em Clarice Lispector* (EDUFPB), com base em seu trabalho de mestrado. Interessado em MPB, em 2004 publicou o ensaio "Clarice Lispector fã de Chico Buarque", no livro *Chico Buarque do Brasil* (org. Rinaldo de Fernandes – Garamond/RJ e Fundação Biblioteca Nacional).

Luzilá Gonçalves Ferreira

Professora da UFPE, doutora em Estudos Literários pela Universidade Paris VII. Tem sete romances publicados e cerca de quarenta colaborações em livros de ensaios diversos. Obras mais recentes: *Os rios turvos* (romance – Rio de Janeiro: Rocco, 1992; sétima tiragem 2009), *Humana demasiado humana* (biografia – Rio de Janeiro: Rocco, 2000; segunda edição 2010), *Voltar a Palermo* (romance – Rio de Janeiro: Rocco, 2002), *No tempo frágil das horas* (romance – Rio de Janeiro: Rocco, 2003), *Pedaços* (crônicas – Recife: Bagaço, 2010), *Deixa ir meu povo* (romance – Rio de Janeiro: Caliban, 2010), *Escritores do século XIX* (org., dois volumes – Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2010) e *Illuminata* (romance – Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011; prêmio Lucilo Varejão).

Nelson Barros da Costa

Doutor em Linguística pela PUC-SP/Université de Rouen (França). Defendeu tese intitulada "A produção do discurso literomusical brasileiro". Leciona Análise do Discurso no Mestrado e Doutorado em Linguística da UFC, onde desenvolve a pesquisa "Posicionamentos no discurso literomusical brasileiro: descrição e análise". Sendo mestre em Educação (UFC), preocupa-se também com a presença da canção no discurso pedagógico (sala de aula, livros didáticos e documentos oficiais). Organizou, em 2007, o

livro *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*, com a participação de pesquisadores da MPB como Luiz Tatit, Charles A. Perrone, entre outros.

Pedro Lyra

Entre mais de vinte títulos (poesia, ensaio e crítica), publicou: *Visão do ser: antologia poética* (Rio de Janeiro: Topbooks, 1998), vertida para o francês: *Vision de l'être: anthologie poétique* (Paris: L'Harmattan, 2000); *Sincretismo: a poesia da Geração-60* (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995). Professor aposentado da UFRJ, atualmente é professor titular de Poética da Universidade Estadual do Norte Fluminense/UENF, Campos/RJ, com Pós-Doutorado em Tradução Poética na Sorbonne, onde foi "Chercheur Invité" por dois anos (2004-2005).

Ravel Giordano Paz

Mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp e doutor em Letras pela USP. É professor efetivo da UEG (Universidade Estadual de Goiás), Unidade de Quirinópolis, onde ministra as disciplinas de Teoria Literária, Literatura Brasileira e, eventualmente, Literatura Infantojuvenil. É autor de *Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano* (São Paulo: Nankin/Edusp, 2009).

Regina Dalcastagnè

Doutora em Teoria Literária pela Unicamp, professora de Literatura Brasileira da UnB e pesquisadora do CNPq. Coordena o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea e edita a revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. É autora de, entre outras obras, *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro* (Brasília: Editora UnB, 1996), *A garganta das coisas: movimentos de* Avalovara*, de Osman Lins* (São Paulo: Imprensa Oficial; Brasília: Editora UnB, 2000) e *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea* (Brasília: Editora UnB, 2005).

Sônia L. Ramalho de Farias

Professora Titular de Teoria da Literatura da UFPE. Doutora em Literatura Brasileira pela PUC-Rio. Publicou *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço* (Recife: Editora da UFPE, 2006). Organizou, com João Denys Araújo Leite, *Imagens do Brasil na literatura* (ensaios – Recife: Editora da UFPE, 2008) e, com Cristhiano Aguiar, *Intérpretes ficcionais do Brasil: dialogismo, reescrituras e representações identitárias* (ensaios – Recife: Bagaço, 2010). É autora do ensaio "*Budapeste*: as fraturas identitárias da ficção", que integrou o livro

Chico Buarque do Brasil (org. Rinaldo de Fernandes – Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004).

Sônia Maria van Dijck Lima

Tem mestrado em Letras (UFPB, 1979), doutorado em Letras (USP, 1989) e pós-doutorado em Literatura Brasileira (Unesp-Araraquara, 1998). É professora de Literatura Brasileira da UFPB. Lecionou, como convidada, na UFBA, na Universidade Estadual de Londrina e na Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Tem publicações no Brasil, em Portugal e na França. Tem estudos sobre Cunha de Leiradella, Guimarães Rosa, Hermilo Borba Filho, José Lins do Rego, Luís Jardim, Luiz Ruffato, Mário de Andrade, entre outros autores. Poeta e contista, tem publicações individuais e em antologias e ainda no site: *www.soniavandijck.com*.

Sylvia Cyntrão

Professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Poeta, mestre e doutora em Literatura Brasileira. É membro da Academia de Letras e Música do Brasil e Agente Cultural do GDF. Como poeta, publicou os livros *Sopros e mordidas* (1999), *Coração em III atos* (2001) e *O quarto e o ato* (2007). Natural do Rio de Janeiro, está em Brasília desde 1983 e recentemente recebeu o título de Cidadã Honorária de Brasília pelos 25 anos de contribuição à causa da cultura e da educação na capital.

Tércia Montenegro Lemos

Professora adjunta de Linguística da UFC. Publicou os livros de contos *O vendedor de Judas* (3a ed., Fortaleza: Demócrito Rocha, 2009 – Prêmio Funarte, 1997; seleção do PNBE, 2008), *Linha férrea* (São Paulo: Lemos Editorial, 2001 – Prêmio Biblioteca Nacional, 1999; Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira/Revista Cult, 2000) e *O resto de teu corpo no aquário* (Fortaleza: Secult, 2005 – Prêmio Secult-CE, 2004). Sua bibliografia ainda conta com alguns títulos infantis e juvenis. Seu livro de contos *O tempo em estado sólido* foi vencedor, em 2010, do Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura.

Waltencir Alves de Oliveira

Professor adjunto de Literatura Brasileira do Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas da UFPR. Realizou pesquisa de Pós-Doutorado no Departamento de Teoria e História Literária do IEL/Unicamp, estudando a obra crítico-teórica de Antonio Candido, com bolsa da Fapesp, de 2009 a 2010. Doutor e mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP (2008), foi autor de tese que propõe uma releitura da obra do poeta João Cabral de Melo Neto, orientado pela Profa

Dra Adélia Bezerra de Meneses. Possui experiência como professor e pesquisador na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: comparatismo literário, poesia brasileira moderna e contemporânea, crítica dialética, teorias críticas no Brasil do século XX, poesia e outras linguagens.

SOBRE O ORGANIZADOR

Rinaldo de Fernandes é escritor premiado, doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp e professor de literatura da UFPB. Publicou os livros de contos *O Caçador* (EDUFPB, 1997), *O perfume de Roberta* (Rio de Janeiro: Garamond, 2005), *O professor de piano* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2010) e *Confidências de um amante quase idiota* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013) e o romance *Rita no Pomar* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008 – finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon). Publicou ainda *Vargas Llosa: um Prêmio Nobel em Canudos – ensaios de literatura brasileira e hispano-americana* (Rio de Janeiro: Garamond, 2012). Organizou as coletâneas *O Clarim e a Oração: cem anos de* Os sertões (São Paulo: Geração Editorial, 2002), *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro* (Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004), *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea* (São Paulo: Geração Editorial, 2006), *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* (Rio de Janeiro: Garamond, 2006), *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte* (São Paulo: Geração Editorial, 2008) e *50 versões de amor e prazer* (São Paulo: Geração Editorial, 2012). Já participou de antologias de contos como *Futuro presente: dezoito ficções sobre o futuro* (Rio de Janeiro: Record, 2009 – org. Nelson de Oliveira), *90-00: cuentos brasileños contemporáneos* (Lima: PetroPeru/Ediciones Cope, 2009 – org. Maria Alzira Brum Lemos e Nelson de Oliveira), *Tempo bom* (São Paulo: Iluminuras, 2010 – org. Sidney Rocha e Cristhiano Aguiar), entre outras. Seu conto “Beleza”, concorrendo com cerca de 1200 textos de todo o país, obteve o primeiro lugar no Prêmio Nacional de Contos do Paraná (2006), um dos mais tradicionais de nossa literatura. Entre os ensaístas e pesquisadores que já abordaram a sua ficção, podem-se destacar Silviano Santiago, Silvia Marianecci (Itália) e Regina Zilberman. Atualmente é colunista do jornal de literatura *Rascunho*, de Curitiba, e do *Correio das Artes*, de João Pessoa.

Índice